



# RÜZGÂRDA SALINAN NİLÜFER VE BAĞLILIK ASLI FİLMLERİ ÜZERİNE TOPLUMSAL CİNSİYET VE ORTA SINIFLAR BAĞLAMINDA BİR DEĞERLENDİRME

Muslu Caner Nezir

Öz

Bu çalışmada, *Rüzgârda Salınan Nilüfer* (Seren Yüce, 2016) ve *Bağlılık Aslı* (Semih Kaplanoğlu, 2019) filmleri toplumsal cinsiyet ve toplumsal sınıf tartışmaları ekseninde değerlendirilmiştir. Toplumsal cinsiyet tartışmaları ekseninde yapılan değerlendirme, özel alan – kamusal alan ayrımının cinsiyetçi karakteri hakkında süregelen tarihsel tartışma üzerinden kurulmuştur. Toplumsal sınıf eksenindeki değerlendirme ise toplumsal tabakalaşma tartışmalarındaki Marksist ve Weberci hatlar üzerinden bir izlek kurularak yapılmıştır. Türkiye’de filmlerle ilgili sınıf çözümlerinde genellikle Weberci geleneği takip eden statü temelli toplumsal tabakalaşma yaklaşımlarının esas alındığı görülmüştür. Bu nedenle bu çalışmada incelenen filmler, farklı bir yaklaşımla değerlendirilmiştir. Bu değerlendirme, Erik Olin Wright’ın çelişkili sınıf konumları kavramsallaştırması esas alınarak yapılmıştır. Toplumsal cinsiyet bakımından yapılan değerlendirme sonucunda, *Bağlılık Aslı*’da kadının özel alana daha uygun bir özne olarak konumlandırıldığı, *Rüzgârda Salınan Nilüfer*’de ise kadının kamusal alanda var oluşuna olumsuz bir yaklaşımın bulunmadığı görülmüştür. Toplumsal sınıf yönünden yapılan değerlendirme sonucunda ise, karakterlerin yaşamlarındaki durağanlık, huzursuzluk, anlam arayışı gibi durumlar, onların sınıfsal konumlarının çelişkili nitelikleriyle ilişkilendirilmiştir.

**Anahtar Sözcükler:** Sinemada toplumsal cinsiyet, kamusal alan-özel alan, sinemada toplumsal sınıflar, çelişkili sınıf konumları, orta sınıf

Geliş Tarihi | Received: 02.08.2022 • Kabul Tarihi | Accepted: 14.12.2022

18 Nisan 2023 Tarihinde Online Olarak Yayınlanmıştır.

Doktora Öğrencisi, Ankara Üniversitesi

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-3898-8507> • E-Posta: canernezir@yandex.com

# AN EVALUATION OF THE MOVIES *THE SWAYING WATERLILY* AND *COMMITMENT ASLI* IN THE CONTEXT OF GENDER AND THE MIDDLE CLASS

## Abstract

This study examines the films *The Swaying Waterlily* (Seren Yüce, 2016) and *Commitment Aslı* (Semih Kaplanoğlu, 2019) in terms of gender and social-class discussions. The evaluation made on the axis of gender discussions is based on the ongoing historical debate over the sexist character of the distinction between the private and public spheres. In this context, it is first stated that the private sphere is generally identified with women, whereas the public sphere is identified with men; after that, Nancy Fraser's subaltern counter-publics conceptualization, which supports the presence of women in the public sphere, is addressed.

Historically, women in films have been positioned in the private sphere. This article addresses this issue in the case of the two films *The Swaying Waterlily* and *Commitment Aslı*. It argues that *Commitment Aslı* establishes a narrative emphasizing that women naturally belong to the private-household sphere. The film's director, Kaplanoğlu, skillfully constructs this narration using a range of cinematographic elements. In contrast, *The Swaying Waterlily* welcomes the presence of women in the public sphere more positively. Although Yüce skillfully includes the complex social mechanisms that work against the presence of women in the public sphere, he does so in a way that opens a wide space for women in the public sphere.

This article's evaluation on the axis of social-class discussions is carried out through the lens of Marxist and Weberian approaches, as these are the dominant approaches to discussions about social classes and especially the position of the middle class in the literature. While class analyses of films in Türkiye are generally based on status-based social stratification approaches that follow the Weberian tradition, this article takes a different approach, one based in the Marxist tradition—specifically, Erik Olin Wright's conceptualization of class counts. On this reading, the monotony, restlessness, and search for meaning in the lives of the characters in both films are associated with the contradictory character of their class counts. This contradictory character is mainly due to the

fact that white-collar workers work for wages, while fulfilling their management and control functions over the wage earners in favor of the capitalist class. The article suggests that the unrest in their daily lives may also be related to such class counts. Nevzat Evrim Önal's conceptualization of defense mechanisms is used to make sense of some of the attitudes and behaviors of these people. Önal categorizes the defense mechanisms that white-collar workers develop to escape from the unrest they are in as nihilistic defense, hedonistic defense, mystical defense, and infantile defense. In this study, the attitudes and behaviors of the characters in both films in daily life are evaluated by connecting them to nihilistic defense and hedonistic defense mechanisms.

The article concludes that in terms of the position of women in the private or public sphere, which constitutes the first evaluation axis of this study, the film *Commitment Ashi* adopts a more conservative attitude and is willing to position women in the private sphere, whereas *The Swaying Waterlily* adopts a more positive approach to the existence of women in the public sphere. In the second evaluation axis, about middle-class lives, it concludes that both films draw attention to the unpleasantness, meaninglessness, restlessness, and lack of communication in such lives. In the movie *Commitment Ashi*, all these situations are presented within a main narrative line in which the woman is withdrawn to the private sphere; in *The Swaying Waterlily*, this is done in a more watchful style.

**Keywords:** gender in film, public sphere, private sphere, social classes in film, class counts, middle class



## Giriş

Filmlerde toplumsal cinsiyet olgusunu değerlendiren birçok çalışma yapılmaktadır. Toplumsal cinsiyet gibi toplumsal sınıf da etrafında yoğun tartışmalar dönen ve filmlerdeki temsiller üzerinden incelenen önemli bir kavramdır. Bu çalışmada incelenen *Rüzgârda Salınan Nilüfer* (Seren Yüce, 2016) ve *Bağlılık Aslı* (Semih Kaplanoğlu, 2019) filmleri hem toplumsal cinsiyet hem de toplumsal sınıf kavramları etrafında karşılaştırmalı olarak değerlendirmeye imkân veren içeriklere sahiptir. Bu çalışmanın ilk kısmında söz konusu filmlerle ilgili olarak toplumsal cinsiyet ekseninde, kadının kamusal ve özel alandaki yeri konusunda değerlendirme yer almaktadır. İkinci kısımda ise toplumsal sınıf ekseninde, orta sınıftan sayılan ailelerin çelişkili sınıf konumları hakkında değerlendirme yapılmaktadır. Kadının kamusal alandaki varlığı ve çelişkili sınıf konumları, bu çalışmanın birbirinden bağımsız iki eksenini oluşturmaktadır. Yine de, toplumsal sınıf ve toplumsal cinsiyet olgularının birbirleriyle ilişkisi üzerine gerek Marksist gelenek içinde, gerekse Weberci gelenek içinde farklı yaklaşımların bulunduğunu belirtmekte yarar vardır. Marx'ın çalışmalarının, ekonomik belirlemciliği nedeniyle toplumsal cinsiyet meselesine duyarlı olmadığına yönelik yaklaşımlarla birlikte, bunun tam tersine, Marx'ın çalışmalarında toplumsal cinsiyet eşitliği mücadelesiyle sınıf mücadelesinin birlikte sürdürülmesine imkân verecek unsurların bulunduğu dair yaklaşımlar da vardır (Brown, 2016). Pierre Bourdieu da toplumsal tabakalaşmanın, birçok kültürel unsurla birlikte, toplumsal cinsiyet ilişkileriyle de iç içe geçmiş bir olgu olduğunu belirtir (Bourdieu, 2017, s. 158). Bu çalışmada yapılan analizler toplumsal cinsiyet kodları ve bunların sınıfsal tezahürlerini ilişkisel olarak ele almamakla birlikte, iki film üzerine yapılan değerlendirmeler göstermektedir ki, toplumsal cinsiyet temelli ilişkilerin sınıfsal konumlardan bağımsız bir işleyişi vardır. Yapılan değerlendirmeler, toplumsal cinsiyet eşitsizliğinin orta veya üst-orta sınıf şeklinde ele alınan çelişkili sınıf konumlarına sahip ailelerde de incelikli şekilde sürdürüldüğünü göstermiştir.

Bu çalışmada ele alınan filmlerden biri olan *Bağlılık Aslı*, 92. Akademi Ödülleri (Oscar) için, Türkiye'nin adayı olarak seçilmiştir ("*Bağlılık Aslı* Oscar", 2019). Ancak gösterime girdiğinde izleyiciden pek fazla ilgi görmemiştir ("*Oscar adayımızı sadece*", 2019). Daha evvel çektiği filmlerle önemli başarılarla imza atmış ve gerek yurt içinde gerekse yurt dışında önemli ödüllere layık görülmüş olan Semih Kaplanoğlu, son yıl-

larda politik nedenlerle tartışmalı bir isim olarak gündeme gelmektedir. Yönetmen, Oscar'a aday gösterilen *Bağlılık Aslı* filmi ile yine tartışmaların konusu olmuştur. Film, muhafazakâr ve tebliğci bulunarak yergilerin hedefi olmuştur (Aydemir, 2019). *Bağlılık Aslı* hem bu tartışmalı durumu nedeniyle hem de kadını yerleştirmeye yöneldiği konum ve içeriğindeki orta sınıf yaşam temsilleri bakımından incelemeye değer görülmüştür. İlk filmi *Çoğunluk* (2010) ile önemli bir başarı ve yurt içinde ödüller kazanmış olan Seren Yüce'nin ikinci filmi *Rüzgârda Salınan Nilüfer*, yine kadının toplumdaki yeri ve orta sınıf yaşam deneyimleriyle ilişkili unsurları nedeniyle ele alınmıştır. İki filmin ortak özellikleri, toplumsal cinsiyet rollerine sahne olmaları ve orta sınıf yaşamını konu edinmeleridir.

Gerçeklik toplumsal yaşamın hiçbir alanında mutlak değildir; her koşul altında inşa edilmiştir. Bu inşa sürecinde farklı bakış açıları bulunduğu için, çoklu gerçeklikler söz konusudur. Ryan ve Lenos'un (2012, s.1) ifade ettikleri gibi, sinema yalnızca olay anlatmaz, aynı zamanda anlam kurar. Diğer sanatlar gibi sinema filmleri de toplumsal gerçekliğin yansımaları veya yorumudur (Zavarzadeh'ten aktaran Öztürk, 2000, s. 14). Bu yönleriyle filmler, hem toplumda var olan inşa edilmiş hâkim anlamların ve ideolojinin yükünü taşır hem de ona, karşıt anlamlar üretme potansiyeline sahiptir. Bu bağlamda, toplumdaki güç ilişkilerinin ve mücadelelerinin bir alanı ve konusu olarak toplumsal cinsiyet rolleri de filmlerde çeşitli biçimlerde yer alır. Bu roller, filmlerde hâkim toplumsal kodlar doğrultusunda yeniden kurulabilir veya hâkim kodlara karşı çıkan yeni anlamlar inşa etmek için farklı şekilde temsil edilebilir. Toplumsal sınıflar söz konusu olduğunda da aynı durum geçerlidir. Sınıfsal farklılıkların toplumsal yaşamdaki işleyişine dair farklı yaklaşımlar filmlerde yer alabilir. Filmlerde yer alan sınıf temsilleri ise literatürde toplumsal sınıflar konusunda geliştirilmiş olan farklı bakış açılarıyla çözümlenebilir. Bu çalışmada sınıfsal değerlendirme için Erik Olin Wright'ın çelişkili sınıf konumları kavramsallaştırması temel alınmaktadır. Bu analitik kavramsallaştırma, orta sınıf olarak kabul edilen beyaz yakalı çalışanların bir yandan ücretli çalışanlar olması diğer yandan ücretli çalışan işçiler üzerinde kapitalist sınıf lehine yönetim ve denetim yetkisine sahip olması bakımından çelişkili bir durumla karakterize olan sınıfsal konumlarına işaret eder. Bu çalışmada araştırma nesnesi olarak alınan *Bağlılık Aslı* ve *Rüzgârda Salınan Nilüfer* filmleri, çok modlu metin analizi yöntemiyle incelenmiştir. Van Leeuwen (2011) iletişimin çok modlu bir süreç olduğunu belirterek, çok modluluk (multimodality) kavramını dil, müzikler, sesler ve imgeler gibi birçok farklı göstergebilimsel kaynakların bir arada kul-

lanımına işaret eden bir kavram olarak ortaya koyar. Buna göre, sözlü iletişimde dahi söz dışındaki unsurların dikkate alınmaması durumunda çözümlene eksik kalmaktadır. Görüntü ve metin, tüm unsurlarıyla, birlikte değerlendirilmelidir (van Leeuwen, 2011, s. 549-550). Bu çalışmada çok modlu metin analizi, incelenen filmlerdeki kamera, ışık ve ses kuşağı kullanımı gibi unsurların bütünü dikkate alınarak sinematografik bir çözümlene yapmak amacıyla kullanılmaktadır.

## **Kadının Özel ve Kamusal Alandaki Yeri Bağlamında Bir Değerlendirme**

Toplumsal cinsiyet ilişkileri tarihsel olarak kamusal alan-özel alan ayrımı ile yakından ilgilidir. Bu ayrım filmlerde kadının ve erkeğin konumlandırılmasında da kendini gösterir. Sinemada kadının doğa ve özel alanla, erkeğin ise kültür ve kamusal alanla ilişkilendirildiğini gösteren birçok çalışma vardır. Hatta bazı çalışmalar, birçok bakımdan toplumdaki dengesiz güç ilişkilerine ters yönde irade gösteren sanat filmlerinde dahi kadının bilerek veya bilmeyerek özel alanla ilişkilendirildiğini gösterir.

Çalışmanın bu bölümünde, öncelikle kamusal alan-özel alan ayrımının ve bu ayrımın cinsiyetçi karakterinin tarihine değinilmektedir. Bu tarihsel karakterin, sinema filmlerinde de sürdürüldüğü öne sürülmektedir. Böylesi bir bağlamın üzerine, *Rüzgârda Salınan Nilüfer* (Seren Yüce, 2016) ve *Bağlılık Aşlı* (Semih Kaplanoğlu, 2019) filmleri, cinsiyetçi roller temelinde, kamusal alan-özel alan ayrımı bakımından incelenmektedir.

## **Tarihte Özel ve Kamusal Alanın Cinsiyeti**

Toplumu pratikte ve düşünce boyutunda *kamusal alan-özel alan* ayrımına dayalı olarak örgütlemenin tarihi, Antik Yunan'a dayanır (Yılmaz, 2006). Aristoteles, toplumu iki temel yaşam alanına ayırır: Hane içi alan anlamına gelen *oikos* ve siyasal topluluğun alanı anlamına gelen *polis* (Aristoteles, 1993, s. 8-9; Sunar, 1986, s. 55). *Oikos*, yani özel alan olarak hane içi mekândaki yaşam, doğal zorunluluklar temelinde karşılanması gereken ihtiyaçların giderildiği yaşamdır. Bunun karşısında *polis* ise iyi yaşamın alanı, toplumsal yaşamın yetkinliğe eriştiği siyasal alandır. Toplumsal yaşamın temeli olan ailenin yaşadığı özel alan, *oikos*, toplumun varlığı için gereklidir fakat toplumun insana yakışır ve ideal bir yaşam düzeyine ulaşması ancak *polis* düzeyinde mümkündür (Sunar, 1986, s. 55-56). Özel alan karşısında üstün bir konumda bulunan, politik katılımın alanı olan *polis*, kamusal alanın antik düşüncedeki karşılığıdır. Arendt'in de tespit ettiği gibi, antik dönemin kamusal alanı, politik alana denk düşmektedir

(aktaran Dacheux, 2012, s. 20).

Yalçinkaya'nın (2011) da belirttiği gibi, kamusal alan-özel alan ikiliği cinsiyet ayrımını da içerir. Bu ayrımda kadının yeri, temel yaşamsal ihtiyaçların giderildiği ve soyun devamlılığının sağlandığı hane alanı, yani *oikos*'tur. Siyasal katılım ve toplumsal yaşam üzerinde söz hakkı bulunanların alanı olan *polis* ise, erkek yurttaş aittir (Yalçinkaya, 2011, s. 44-46). Yükselbaba (2017), kamusal alan – özel alan ayrımının Ortaçağ toplum düzeninde görülmediğine dikkat çeker. Ortaçağ'da kamu, ancak iktidarın gücünü temsil eden bir görünüm olarak vardır. Hükümlerle halkın bütünleşmiş görülmesi, iktidardan bağımsız bir kamunun varlığından söz etmeye engeldir. Olsa olsa bir temsilî kamu söz konusudur. Bu da özel alanın karşısında doğrudan bir "kamusal alanın" varlığından söz etmek için yeterli değildir (Yükselbaba, 2017, s. 4-5).

Habermas'a göre modern kamusal alanın ortaya çıkışı 17. yüzyıldan itibaren başlar. Modern kamusal alan, Fransız Devrimi öncesinde monarşiyle mücadele eden burjuvazinin düşünce özgürlüğü, mülkiyet hakları gibi çeşitli konularda yarattığı kamusal tartışmalar üzerinden şekillenir. Habermas'ın kapitalist düzen ve modern devletin oluşumu ile koşut olarak şekillendiğini bildirdiği modern kamusal alan, burjuva liberal kamusal alanıdır (aktaran Yükselbaba, 2017, s. 5-7). Bu modern kamusal alan, elbette Antik Yunan'daki kamusal alandan farklıdır. Bir kere, antik dönemde "ekonomik" olan, adı üzerinde *oikos*'un alanındaydı. Oysa modern toplumda ekonomik olan, pazardaki ticari işletmelerin alanında yer alır. Modern ekonomide evin yerini pazar almıştır (Habermas, 2015, s. 82). Bir diğer farklılık ise, modern burjuva kamusal alanının, antik dönemdeki kamusal alandan farklı olarak, devlet ve sivil toplum alanlarının arasında, bireylerin kamusal olarak konumlanabildikleri, yurttaşlara ait ve aynı zamanda devletin pratikleri hakkında eleştirel düşünmeye imkân sağlayan bir kamusal alan olmasıdır (Stevenson, 2008, s. 88). Modern burjuva kamusal alanı, antik dönemde olduğu gibi dar anlamda politikanın alanıyla örtüşmez. Ancak bu farklılıklara rağmen, değişmeyen bir şey vardır: Tıpkı Antik Yunan'daki kamusal alanda olduğu gibi, modern burjuva kamusal alanının öznesi de erkektir. Kadının yeri yine hane içi özel alan, temel rolü ise eş ve anne olmak olarak görülmüştür (Yükselbaba, 2017, s. 21-22). Berktaş'ın (2010) belirttiği gibi, Fransız Devrimi sürecinde haklar ve eşitlik için erkeklerle birlikte kadınlar da mücadele etmiştir. Ancak devrim sonrasında kamusal alandaki yerini hakkıyla almayı bekleyen tarihsel özne olarak kadın, bu beklentilerinin boşa çıktığını görmüştür (Berktaş,



2010, s. 22). Yükselbaba'nın (2017) ifade ettiği gibi Habermas, burjuva kamusal alanının sonu olarak da 20. yüzyıl başını tarihler. Ona göre 20. yüzyılın "refah devleti kitle demokrasisi" koşullarında artık liberal burjuva kamusal alan tartışması olağan görünmemektedir. Çünkü artık farklı çıkarlara göre çeşitli örgütler devletle pazarlık yaparak uzlaşırken kamu, toplumsal süreçlerden dışlanmaktadır (Yükselbaba, 2017, s. 8).

Kamusal alan-özel alan ayrımı konusunda düşünce tarihindeki önemli uğraklardan biri de Oscar Negt ve Alexander Kluge'nin Türkçeye *Kamusallık ve Tecrübe* (2018) başlığıyla çevrilmiş olan, *Öffentlichkeit und Erfahrung* (1972) adlı çalışmalarıdır. İkili bu çalışmada, kamusal alan kavramsallaştırmalarında dışarıda bırakılan proleter yaşam deneyimlerinin de kamusal tartışması çerçevesinde değerlendirilebilmesine imkân sağlayacak bir kavramsal çerçeve sunar. Özbek (2004, s. 53), kamusal alan tartışmasının daha önce burjuva yaşam deneyimine odaklanarak yapıldığına, söz konusu çalışmada ise burjuva yaşam deneyiminin karşısında bir *karşit kamusal alan* olarak, *proleter kamusal alanının* kavramsallaştırıldığına dikkat çeker. Ancak Hansen'in (2018) de belirttiği gibi, Habermas'ın burjuva liberal kamusal alanının proleter yaşam deneyimini dışlaması üzerinden hareket ederek *proleter kamusal alanı* tartışmasını başlatan Negt ve Kluge, önemli dışlama mekanizmalarından birini ihmal etmişlerdir: Toplumsal cinsiyet. Onlar da toplumsal özne olarak kadını yine annelik ve ev içi mekânla özdeşleştirmişlerdir (Hansen, 2018, s. 44).

Kamusal alan tartışmalarına toplumsal cinsiyet eksenini dâhil eden düşünür, Nancy Fraser'dır. Fraser (2004), *Kamusal Alanı Yeniden Düşünmek: Gerçekte Varolan Demokrasinin Eleştirisine Bir Katkı* (1990) başlıklı çalışmasında, Habermas'ın kamusal alan anlayışına eleştirel bir noktadan bakar ve mevcut toplumsal koşullarda kamusal alanı yeniden kavramsallaştırmaya girişir. Habermas'ın (2004, s. 95) ifadesiyle kamusal alan, yurttaşların "ancak genel yarara ilişkin meseleler hakkında kısıtlanmamış bir tarzda" yer alabilecekleri bir alandır. Fraser'ın temel eleştiri noktalarından biri burada ortaya çıkar. O, ancak genel yarara ilişkin konuların tartışıldığı bir genel kamusal alan anlayışına karşı çıkar. Mevcut tarihsel mücadele alanlarının çokluğu nispetinde kamusal tartışma alanlarının da çokluğuna ihtiyaç olduğunu ortaya koyar (Fraser, 2004, s. 116-123). Toplumdaki bakışsız güç ilişkileri içinde tabi tarafta olanların, kendi çıkarlarını savunmak amacıyla karşıt söylemler kurduklarına dikkat çeker. Bu karşıt söylemlerin alanını, *madun karşı-kamular* (*subaltern counterpublics*) olarak adlandırmayı önerir. Hemen ardından, *madun*

*karşı-kamular* olarak kavramlaştırdığı kamusal alanın en önemli örneği olarak, 20. yüzyıl sonunda her türlü yayın, kültürel ve akademik üretim, örgütlenme ve etkinlikleriyle kurumsallaşan *feminist madun karşı-kamusal* sunu gösterir (Fraser, 2004, s. 118).

Eril söylem, tarih boyunca kadını doğayla, erkeği ise kültürle özdeşleştirmiştir (Berktay, 2010, s. 22). Kadını ev içi/özel alanda, erkeği ise kamusal alanda konumlandıran yaklaşımların temelinde de bu özdeşleştirme yatar. Fraser'ın çoklu kamusal alanlar ve feminist karşı-kamusal kavramsallaştırması, süregelen bu eril kamusal alan kavrayışına bir seçenek oluşturmuştur.

### **Sinemada Özel ve Kamusal Alanın Cinsiyeti**

Varol'un (2016, s. 59-66) belirttiği gibi kadınlar, medyada da genellikle özel alana yerleştirilmektedir. Kamusal etkinliğin içinde temsil edildiğinde de yine kadınsı olduğu kabul edilen işlerde gösterilmektedir. Sinemada da durum diğer medya temsillerinde olduğu gibidir. Öztürk (2000), Hollywood sinemasının eril cinsiyet rollerini sürdürdüğüne ve yeniden kurduğuna dair paylaşılan görüşe dikkat çektikten sonra, sanat sinemasının ise toplumdaki hâkim anlamlara karşıt anlamlar ürettiğini ve kadın konusuna da nispeten daha duyarlı yaklaştığını belirtir. Ancak yine de Öztürk, sanat sinemasının diğer konularda olduğu gibi kadının sorunları konusunda da özgürleştirici olduğuna dair genel görüşe karşı dikkatli olmaya davet eder. Öztürk (2000, s. 19), sanat sinemasının da her zaman için doğrudan ve bilinçli olmasa da dolaylı, incelikli, üstü örtülü şekilde kadın üzerinde ideolojik tahakkümü sürdüren yönlerinin olduğunu söyler. Avrupa sanat sinemasından örnekleri çözümleyerek, erkek yönetmenlerin çektiği sanat filmlerinde kadınların özel alana itildiğini gösteren Öztürk (2000), feminist kadın yönetmenlerin çektiği filmlerde ise kadının hem özel alanda özgürleştirildiğini hem de kamusal alandaki yerinin teslim edildiğini ortaya koyar. Özdemir'in (2017) de belirttiği gibi, Türk sineması tarihinde de gündelik yaşamdaki kadın-erkek arası dengesiz güç ilişkileri yeniden üretilerek, genellikle kadın özel alanda temsil edilmiştir. "Evinin vefakâr annesi, çocuklarının anası, eşinin namusu" olarak gösterilmiştir. Kamusal alanda konumlandırıldığında ise ya özel alandaki rolleri ile ilişkili temsil edilmiş ya da filmin sonunda cezası verilmiştir (Özdemir, 2017, s. 112-113). Özdemir, Türk sineması tarihinde kadının özel alana ait olduğu düşüncesinin sürekli yeniden üretildiğini ortaya koyar. Bu temsil biçiminin geçmişte olduğu gibi 2000 sonrası Türk sinemasında da devam ettiğini söyleyen Özdemir (2017, s. 112-116), yine de Türkiye'de son yıllarda

kadın yönetmenler tarafından, kadını özel alana hapsedmeyen filmlerin de çekildiğini ifade eder. Yüksel'in (2015) belirttiği gibi, kadın yönetmenlerin 2000 sonrası çektikleri sanat filmlerinde hâkim kadın-erkek rolleri sorgulanmıştır. Kadın hakkında eril anlayışı yansıtan hâkim anlatıları yerinden eden filmler, kadın yönetmenler tarafından çekilmiştir (Yüksel, 2015, s. 135).

Öztürk (2000, s. 76), 1960'lı ve 70'li yıllarda ortaya çıkan feminizmin ikinci dalgasının tarihsel olarak sanat sinemasının geliştiği döneme denk düştüğüne dikkat çeker. Bu tarihsel örtüşme, kadınların mücadelesinin sinema filmlerine de yansıdığına bir göstergesi sayılabilir. Görünen o ki, tarihsel mücadele sinema alanında da devam etmektedir. Yukarıda belirtildiği gibi, Nancy Fraser 20. yüzyılın sonunda kadın mücadelesinin bir parçası olarak gelişen kültürel ve akademik üretim ile bu konuda yapılan yayınları, bir *feminist karşı-kamunun* oluşumunda önemli etkenler olarak görür. Filmler de böylesi bir karşı-kamunun önemli bir bileşeni olarak görülebilir. Bu nedenle kadının kamusal alandaki varlığının hakkınca kabul edildiği filmlerdeki artış, kadının kendine ait bir karşı-kamu içinde yerini aldığını gösterir.

### **Bağlılık Aslı: Kadının Haneye "Doğal Olarak" Bağlılığı**

Film Aslı'nın (Kübra Kıp) evinin salonundaki koltukta bir sabah vakti, kucağında iki bebekle birlikte görüldüğü çekim ile başlar. Burada Aslı, Selin Gürel'in (2019) de benzettiği gibi, bir "tanrıça" heykelini akla getirmektedir. Bu görüntü, aynı zamanda filmin kapanış çekimidir. Dingin müzik, çerçeve karanlıkken başlar. Açılma sırasında, kamera orta plandan yakın plana doğru optik kaydırma yapmaktadır. İlk görüntü böylece açılır. Açılış tamamen daralıp özneye odaklanana kadar, Aslı'nın kucağındaki iki bebeği şefkatle okşadığı görülür. Kameranın görüş noktası Aslı'nın kucağındaki bebeklerin hizasındadır, Aslı hafif alt açıdan görünür. Tüm bunlar hem yönetmenin varacağı noktayı meşru kılacağı temel unsurun çocuk olacağını, hem de bu noktada annenin yüceltileceğini hissettirir. Aslı'nın yüz ifadesinde, bakışlarında, hareketlerinin dinginliğinde ve hafif gülümsemesinde huzur vardır. Vakur tavrını ve sıcaklığını destekleyen dingin müzikle birlikte ses kuşağında sabahın şehir gürültüsü ile kuşların ve köpeklerin sesleri birbirine karışır. Tatsız şehir gürültüsü, daha sonra kurulacak olan "kasvetli" kentin "soğuk" orta sınıf yaşamıyla birleşecektir. Abartılarak verilen kuş sesleri, kutsal anne imajının tamamlayıcısı olan "doğanın" sesleri olarak dingin müzikle bütünleşir. Yönetmen, varacağı noktayı baştan bildirir: Kadın, evinin tam ortasında, pastoral bir huzur

içinde, "doğasının gerektirdiği konumda" bulunmaktadır.

Ardından kararın çerçevesinde jenerik yazılarını görürüz. Daha sonra film yeniden açılır. Aslı, bebeğinin doğumu sebebiyle ara vermek durumunda kaldığı işine geri dönmeyi istemektedir. Bu nedenle bebeğine bir bakıcı aramaktadır. Aslı, bebeği Zeynep'e (Almina Kavcı) eşi Faruk'un (Umut Kurt) annesi Muazzez Hanım'ın (Güneş Hayat) bakmasına razı değildir. Faruk, Aslı'nın evinde kalıp çocuğuna annelik yapmasından yanadır. Belli ki daha fazla paraya ihtiyaçları da yoktur. Ancak Aslı yine de işine dönmek ister. Aslı, evde anneliği üzerine düştüğü şekilde beceremeyen, özel alanda kalıp kendisine biçilen annelik rolünü yerine getiremeyen bir anne olarak sunulur. Faruk ise, onun görevini de üstlenmek zorunda kalan, hane dışı alanın ideal öznesi olarak gösterilir. Hane içi, "doğal" olduğu varsayılan rolünü reddeden Aslı, spor salonuna giderken de Zeynep'i yanında götürür. Kendisi koşu bandında spor yaparken, Zeynep onun yanında, yerde görülür. Bu sahne, filmin devamında, özellikle Aslı'nın bebeğini süttten kesmek için doktorla konuştuğu sahnede kadının yerinin hane içi ve görevinin bebeğini büyütme olduğuna dair yaklaşımla birlikte düşünüldüğünde anlam kazanır: Yönetmene göre annesiyle birlikte evinde olması gereken Zeynep, onunla birlikte kamusal mekânda huzursuz olmaktadır.

Aslı'nın bakıcı bulup daha sonra da işine dönmesi için, önce Zeynep'i süttten kesmesi gerekmektedir. Aslı, kendi sütünü sağıp, mamayla karıştırarak bebeği beslemeye çalışır. Ancak Zeynep bunu kabul etmez. Annesinin memesini emmek ister. Aslı bebeğini süttten kesmek için uygun yöntemleri soruştururken, doktor ona bebeği ile arasındaki doğal bağıllığı bildirir: "Zeynep, sizin bedeninizle kendi bedenini bir zannediyor. Tek bir varlık olduğunuzu sanıyor. Farklı bir bedeni olduğunu hissetmesi, bebekler için doğumdan sonraki ikinci ciddi travmadır: Bağlılık travması diyoruz buna." Böylece, filme adını veren "bağıllığın" doğal yönü bildirilmektedir. Erkek doktor, başından beri üzerinde beyaz doktor önlüğü, elinde çevirdiği kalemi, kendinden emin ve rahatsız edici düzeyde üstten bakan tavrı, bakışları ve mimikleri ile kadının isteğini uygun görmediğini hissettirir. Bebeğin gelişimi açısından hiçbir sakıncası olmamasına rağmen, onu süttten keserek çalışmaya başlamanın ancak ekonomik zorunluluklar olması durumunda kabul edilebilir olduğunu ifade eder. Süttten kesmenin yolları hakkında ancak Aslı kendisine sorular sordukça, rahatsız, gönülsüz ve eril bir tavırla bilgi verir. Doktor, insan bedeninin doğal unsuru olan hormonları baskılayarak, doğal olmayan bir müdahale

ile sütü kesmeyi, tıbbi değil ahlaki bir kaygıyla uygun bulmadığını bakışları, mimikleri, konuşurken tonlamaları ve tavriyla belli eder. Kadının “doğal” yerinin annelikle ilgili olduğu, imgesel olarak vurgulanır.

Aslı doktorun yanından ayrıldıktan sonra otomobille giderken ağlayan bebeğini emzirmek için yol kenarında ağaçlık bir yerde durur. Bu sahnede, tıpkı açılış (ve aynı zamanda kapanış) çekiminde olduğu gibi, kucağında bebeğiyle adeta bir tanrıça heykeli gibi duran Aslı, düşünceli bakışlarıyla doğaya bırakılır. Kamera Aslı’yı yine hafifçe alt açıdan görmektedir. Böylece yüceltilen anne, görüntü optik kaydırma hareketi ile bu kez yakın plandan genel plana doğru geriledikçe, rüzgârın ve kuşların artan sesiyle birlikte dev çam ağaçlarının içinde doğaya gömülür. Bu sahneye, ses kuşağında Bach’ın *BWV 855 prelüdü* eşlik etmektedir. Tüm sinematografik unsurlarla oluşturulan yücelik duygusu, bu müzikle pekişir. Açı tamamen genişleyip tanrıça annenin doğaya gömüldüğü noktada bu çekim kesme ile eve, Zeynep’in odasına bağlanır. Anne, doğa ile özdeşleştirildiği sahneden, doğal olarak ait olduğu varsayılan yere, evine ve bebeğinin odasına getirilir. Kadının doğayla baş başa bırakıldığı, doğanın içinde yüceltildiği sahnelerle birlikte, doğası gereği anneliğini vurgulayan tüm unsurlar, Öztürk’ün (2000, s. 103-126) Avrupa sanat sinemasından örnekler üzerine yaptığı değerlendirmeye uyumlu görünmektedir: Eril sinema diliyle kadın, doğaya yakıştırılmaktadır.

Aslı, kayınvalidesinin evine, onun komşularından birine bebek için bakıcılık teklif etmek üzere ziyarete gider. Ziyaret sırasında kayınvalidesi Muazzez Hanım’ın kadınlık ve annelik konusunda otorite olduğu hissedilen komşuları, mutfakta yaptığı yaprak sarmalarını takdir ederek ve işe başlaması için henüz erken olduğunu söyleyerek Aslı’ya asıl yerinin hane içi olduğunu işaret ederler. Aslı’nın, kendi annesiyle de arası iyi değildir. Filmin başlarında henüz kim olduğunu bilmediğimiz biri Aslı’yı telefonla arar ancak o telefonlara yanıt vermez. Aslı, kardeşi Seval’i (Merve Şeyma Zengin) arayarak ondan, bu kişinin kendisini aramasına engel olmasını rica eder. Aslı’nın görüşmek istemediği kişinin annesi olduğu, filmin ilerleyen sahnelerinde anlaşılacaktır. Aynı gün Aslı’ya bir hediye paketi gelir. Aslı, annesinden geldiğini daha sonra anlayacağımız bu hediye paketini, yaşadıkları sitenin ortak alanında açar. Paketten Aslı’nın kızı Zeynep için bir bebek giysisi çıkar. Aslı paketi orada bırakarak eve döner.

Aslı’nın, babasının evini ziyareti sırasında kardeşi Seval ile yaptığı konuşmadan, anneleri Hümeysra’nın Aslı 7 yaşındayken onları terk ettiği, hâlihazırda Almanya’da yaşadığı, sağlık sorunları olduğu ve yakında

Türkiye'ye kesin dönüş yapmak istediği anlaşılır. Aslı baba evinde, eski eşyaların arasında bir süs eşyası bulur. Ardından kesmeyle Aslı'nın kendi evine döneriz. Bu süs eşyası artık Aslı'nın evinin salonunda tavandaki avizeye asılıdır. Zeynep'e bakıcılık yapmak için aday olarak görüşmeye gelen Gülnihal de (Ece Yüksel) evdedir. Bu sahne, Aslı'nın evinde filmin başından bu yana ortamın en sıcak olduğu sahnedir. Renkler biraz daha canlanmış, ışık daha sıcaktır. Aslı'nın baba evinden, kendi ailesine ait olan ve muhtemelen kendi geçmişinin bir unsuru olan süs eşyasını evine getirmesi ve bebeğine bakıcılık yapacak, onun kendi anneliğini "hakıyla arzulasını sağlayacak" olan Gülnihal'in gelişi, hanenin kasvetini biraz azaltmıştır. Aslı'nın doğasına ve özel alanına olan "bağlılığını" artıran unsurlar, ışık ve renkle güçlendirilmiştir.

Aslı bankadaki işine başladıktan sonra, Aslı ve Faruk, Gülnihal'i takip etmek için evin çeşitli noktalarına gizli kameralar yerleştirirler. Sonrasında Aslı, çalışırken sürekli olarak evdeki kameraların görüntülerini seyrederek. Aslı'nın seyrettiği bir gizli kamera görüntüsünde, Gülnihal onun evinde bir koltukta, sıcak bir ışık ve ortam içinde görülür. Ses kuşağında yine Bach'ın *BWV 855 prelüdü* vardır. Eser bu kez kutsal tanrıça anne figürü olarak Gülnihal'e eşlik eder. Gülnihal koltukta vakur ve başı dik bir şekilde uyuklamaktadır. Bach'ın prelüdü, Aslı ve Faruk'un, Gülnihal'in yaptığı "ev yağurdunu" buldukları sahnede de devrededir. Öncesinde Gülnihal'in yüce anneliğine destek olan müzik, bu sahnede ise Faruk'un ev yapımı yoğurt ile bulduğu ev sıcaklığını ve sevinci berkitir.

Gülnihal'in eve geldiği ilk sahnede fark edilen renklerdeki canlanma ve ışıktaki görece sıcaklık, onun evde bulunduğu ve Zeynep ile ilgilendiği diğer sahnelerde de dikkat çekecek düzeydedir. Aslı ise Gülnihal'i seyrettikçe ideal anne modelini görür ve düşünceli bir hâle bürünmeye başlar. Bir başka sahnede Aslı, bisikletle ormanda gezintiye çıkar. Tıpkı doğayla özdeş kadın imajını kuran önceki sahnelerde olduğu gibi, Aslı kuş ve rüzgâr sesleri eşliğinde, ormanın ortasında bir yerde oturur. Yine telefonu üzerinden evdeki kameraların görüntülerini seyrederek. Burada, Gülnihal'in Zeynep'i susturmakta başarılı olamayınca onu emzirdiğini görür. Eve döndüğünde, kızı Zeynep ile Gülnihal'i yatakta birlikte uyurken bulur. Aslı'nın bu gördükleri karşısında rahatsızlık duyduğu bellidir. Ancak yine de Gülnihal'in Zeynep ile kurduğu yakınlık, Aslı'yı anneliğini benimsemeye götüren unsurlardır. Gülnihal'in Zeynep'le kurduğu yakınlık üzerinden Aslı'ya anneliğini hatırlatan bu sahneler, filmin renk ve ışık yönünden belki de en sıcak ve canlı sahneleridir. Ardından Gülnihal

uyanarak Aslı'nın yanına gelir. Zeynep'in o gün emeklemeye başladığını müjdeliler. Hemen ardından, bisiklet gezintisinin nasıl geçtiğini sorar. Aslı ise, çok güzel geçtiğini ve tek başına kalmayı çok özlediğini söyler. Ardından Gülnihal'e sorar: "Sen özlemiyor musun hiç?" Gülnihal'in bu soruya yanıtı Aslı için son nokta olur: "Valla ben en çok annemi özleyorum." Bebeğinin bakıcı tarafından emzirildiğini, onunla birlikte uyuduğunu gören, ardından emeklediği haberini ondan alan Aslı, bu yanıtı da duyunca iyice rahatsız olur ve masadan kalkmak ister. Bu sırada masada duran kupaya eli çarpar. Aslı ve Gülnihal, yere düşerek kırılan kupanın parçalarını toplamak üzere eğilirler. Parçaları toplarken Aslı daha fazla dayanamayıp ağlamaya başlar. Ağlarken Gülnihal'e sarılır ve anneliği onda bulmuş olur. Bu sarılma sırasında, evin salonu renk ve ışık bakımından adeta ikiye bölünmüştür. Salonda Aslı'nın bulunduğu, pencerelere yani dış mekâna yakın olan kısım soğuk ve soluk ışığa; Gülnihal'in bulunduğu, iç duvarlara yani hanenin iç kısmına yakın olan kısım ise sıcak ve canlı ışığa bürünmüştür. Hane dışını arzulayan Aslı dış mekâna ait ve soğuk bir karakter olarak, hane içinin ideal öznesi olan Gülnihal ise yuvanın içine ait ve sıcak bir karakter olarak ışıkla bütünleşir.

İlerleyen sahnelerden birinde, yaşadıkları sitenin koruma görevlisi, Aslı'nın daha önce site içindeki ortak alanda bıraktığı, annesinin Zeynep için göndermiş olduğu bebek kıyafetini getirir. Aslı, Gülnihal ile birlikte yavaş yavaş daha fazla nüfuz etmeye başladığı anneliğin bir işareti olarak kıyafeti alıp kızını Zeynep'in dolabına koyar. Ardından Aslı, telefonla birini arar. Tedirgin ve gergin bir tavırla aradığı kişinin annesi olduğu, daha sonraki sahnede anlaşılır. Aslı sıcaklık ve orta sınıf yaşam imgeleri sunan bir kafeye giderek oturur. Ses kuşağında bu sahneye eşlik eden müzik, Kerem Türkcü'nün *Family Ballad*'ıdır. İsmi üzerinde "aile" temalı bir caz eseri, Aslı'nın annesiyle buluşmasına eşlik eder. Hiçbir konuşma içermeyen bu sahnede, anne-kız birbirlerinin ellerini tutarken görülür. Yönetmen, mekân, ortam, ışık ve renk bakımından sıcak olan bu duygusal sahnede bir anne - kız buluşması olduğunu, öncesinden kurulan bağlam ve bu sahnede sinematografik unsurlarla anlatır. Anne ile buluşma sahnesinin çekildiği mekândaki ışığın sıcaklığı, Aslı'nın evinin salonunda otururken telefonla arama yaptığını ve evden çıkarak söz konusu mekâna geldiğini gösteren önceki iki sahnede soğuk ışık ve renklerin tam aksine bir etki bırakmaktadır. Yakın çekimlerle verilen anne-kız buluşmasının duygusallığı, ses kuşağındaki *Family Ballad* eseriyle daha da pekişmektedir.



Bir akşam vakti Aslı ve Gülnihal evin mutfağında, daha önceki sahnelerden birinde Faruk'un da özlemini çektiği anlaşılan "ev keki" yapmaktadırlar. Aynı sahnenin devamında Aslı, Gülnihal'e bebeği Ayşe için bir hırka hediye eder. Aynısından kendi bebeği Zeynep'e de aldığını söyler. Aslı'nın, Gülnihal'in bebeğine kendi kızına aldığı hırkanın aynısından almış olması da sürecin sonunda Gülnihal üzerinden yeni bir anne kimliği kazanacağına işaret eder.

Aslı bir akşam eve döndüğünde, bakıcı Gülnihal'i ve bebeği Zeynep'i evde bulamaz. Telaşla Gülnihal'in evine gider. Gülnihal'in askerde olan eşi şehit olmuştur. Aslı kendi kızını ve Gülnihal'in bebeğini, Gülnihal'in evinde bir yatağın üzerinde yan yana uyurken bulur. İki bebeğin üzerinde de Aslı'nın aldığı, birbirinin aynısı olan hırkalar vardır.

Filmin açılışında da gösterilmiş olan kapanış çekiminde, iki bebek bu kıyafetlerle Aslı'nın kucağındadır. Görüntüye yine kadının doğa ile özdeş görüldüğü eril fikri desteklercesine, doğa sesleri eşlik eder. Daralan açıyla Aslı'ya yaklaşan görüntü, bizi baştan bildirilen noktaya tekrar getirir: Anne olarak kadın, adeta bir tanrıça heykeli gibi, ait olduğu yerde, özel alanda durmaktadır. Bu kez ses kuşağında, başlangıçtaki dinginliğe çağıran ezgi yerine, Bach'ın *BWV 564 Toccata, Adagio ve Füg*'ünün ikinci kısmı, *Adagio*'su vardır. Film, Aslı'nın tüm dinginliğine, huzurlu ve vakur anneliğine daha bir yücelik duygusu katan bu müzikle kapanır. Sonuç olarak kadın, eril otoriteler ve eril yaşam düzenini içselleştirmiş kadınların söyledikleri, Gülnihal'in ise eyledikleri üzerinden, yukarıda sözü edilen tüm simgesel ve sinematografik unsurlar kullanılarak görevi olduğu varsayılan annelik ve evle ilgili işleri yapmak üzere, doğal olarak bağlı olduğu varsayılan özel alana çekilmektedir. Bu anlatı, Öztürk'ün (2000, s. 20) Avrupa sanat sinemasından bazı filmler üzerine yaptığı çalışmasında ifade ettiğiyle uyumlu şekilde, kadını doğal olarak annelik ve özel alanla özdeşleştirmenin anlatısıdır. Aslan'ın (2019, s. 213) belirttiği, "Türk sinemasında kadın karakterlerin daha çok özel alana hapsedilmeleri" durumu, *Bağlılık Aslı* filminde de sürdürülmüştür. Her ne kadar Aslı'nın kamusal yaşamda var olmaya devam etme arzusuna yer verilse de yönetmenin bu konudaki tercihi, kadının annelik rolü üzerinden özel alanda varlığını sürdürmesinden yanadır. Yukarıda belirtildiği gibi tarih boyunca özel alanla özdeşleştirilen kadın, bu filmde de özel alanın ideal öznesi olarak konumlandırılmıştır.



## **Rüzgârda Salınan Nilüfer: Orta Sınıf Bunalımı İçinde Kadının Özne Olma Mücadelesi**

Rüzgârda Salınan Nilüfer'in anlatısı, Handan (Songül Öden), Korhan (Tolga Tekin) ve kızları Aleyna'nın (Duru Lal Pekel) oluşturduğu çekirdek ailenin etrafında kuruludur. Handan ve ailesi, müstakil evlerinde orta sınıf, steril bir yaşam sürmektedir. Film, Handan ve ailesinin, arkadaşları olan bir diğer ailenin evinde misafirlikte olduklarını gösteren sahne ile başlar. Arkadaşları Şermin (Tülay Günel) ve Aykut (Eraslan Sağlam), küçük oğulları Poyraz (Taha Yusuf Tan) ile birlikte yaşayan orta sınıf bir çekirdek ailedir. Misafirlik sahnesinin devamında Handan ve Korhan, küçük kızları Aleyna'yı, Şermin ve Aykut'un evinde yatılı bırakarak oradan ayrılırlar. Evlerine giderken otomobilin içinde yaptıkları konuşmalardan, Handan'ın bir kafe açmak istediği anlaşılmaktadır. Film boyunca çeşitli sahnelerde bunun mücadelesini verecektir.

Handan'ın, kızı Aleyna'yı almak için dışarıda bir mekânda Şermin ile buluştuğu sahnede, Şermin'in bir yazar olduğunu anlarız. Handan ona, kitabı nasıl yazdığını sorar. Şermin ise, yazmak için insanın yaşamı daha iyi görebilmesi, okuyabilmesi gerektiğini söyler: "Bir ağacın, bir çiçeğin sadece güzel koktuğunu değil de, ondan bal yapan arının da ne mücadeleler verdiğini görebilmek lâzım. Anlatabiliyor muyum?"

Daha sonra Handan, Korhan'a bir kitap yazmak istediğini söyler. Korhan ise, alaycı bir tavır takınır. Kitap yazmaya karar veren Handan'ın kafe açmaktan vazgeçtiğini düşünür. Handan buna karşı çıkar, ikisini de yapmak istediğini söyler. Film boyunca kafe açmak için bir dükkân bulmak isteyen Handan'ın bir kadın olarak özel alanından sıyrılmaya çabası, diğer yandan kendi başına yapamayıp Korhan'ın yardımını beklemesiyle tezat oluşturur.

Korhan, klimanın açık unutulmuş olması ve dolaptaki tatlının çöpe atılmış olması gibi konularda Handan'a kaba davranır. Korhan, "Şöbiyeti attın mı?" diye seslendiğinde, Handan kendi kendine sinirlenir ve bir küfür savurur. Ancak az sonra Korhan yanına tekrar gelip sorduğunda, kibar bir tavırla "Evet tatlım, kaymağı sararmıştı" yanıtını verir. Bunun gibi birçok sahnede Korhan'ın eril tahakkümü altında incelikli şekilde ezildiği görülen Handan, bir yandan da kitap yazmaya veya kafe açmaya çalışarak kendi başına var olma mücadelesi içinde görülür.

Şermin ve eşi Aykut, görece daha eşitlikçi bir ilişki içindedir. Şermin bir kitap yazmış, kadın olarak kendi ayakları üzerinde durabilmiş

bir karakterdir. Handan ve Şermin yine bir kafede buluştuklarında, Şermin'in romanını okumuş olan bir hayranı onu tanıyarak yanına gelir ve Şermin'e kitabını çok beğendiğini söyler. "O kadının çaresizliğini o kadar güzel anlatmışsınız ki, ağladım ilk okurken. Keşke sonunu öyle bitirmeseymişsiniz" der. Şermin, "neden?" diye sorar. Okur, "Yani, o kadın o evi o kadar kolay terk edemez. Keşke biraz daha..." Bu konuşmalardan anlaşılır ki, Şermin'in romanında bir kadının çaresizliği ve koşullara boyun eğmeyecek evi terk etmesi süreci vardır. Şermin, yazdığı kitapta kendi başının çaresine bakan bir kadın karaktere hayat vermiş, aynı zamanda kitap yazarak kendisi de toplumsal varlığını ispat etmiştir.

Handan, daha önce Şermin'in kendisine bal yapan arının verdiği mücadeleleri tahayyül edebilmekle ilgili verdiği örnekten yola çıkarak yazmaya başlar. İlk cümlesi, "İlk bir rüzgârda salınan nilüferden aldığı balı taşıyan bal arısı Van'ın bozkırlarında hızla uçuyordu" şeklindedir. Burada Handan'ın, çevresinden duydukları haricinde yaratıcı bir tahayyül yeteneği olmaksızın kitap yazmak için çırpınan biri olduğu da gösterilmiş olur. Daha sonra bir sahnede Handan, Şermin ile buluşarak ona ilk yazdıkları hakkında fikrini sorar. Konuşmanın devamında Şermin, Handan'a sinirlenir ve onun yazdığı metinde yakaladığı bir hatayı yüzüne vurur: "Ha bir de, nilüfer rüzgârda salınmaz. Nilüfer durgun suda yetişir, biliyorsun." Şermin'in, Handan'ın yazdığı metinde yakaladığı bu hata, aslında Handan'ın içinde bulunduğu durumu gösterir. Rüzgârda salınmak Handan'ın özel alanda sınırlı kalmama, kendi başına bazı şeyleri başarabilen biri olma çabasını, durgun suda yaşamak ise içinde bulunduğu durumu, eşinin gölgesinde yaşamaya mahkûm olmasını işaret eden unsurlar olarak okunabilir.

Şermin'le nispeten eşitlikçi bir ilişki kuran ve Handan'ın da kendi eşine kıyasla daha uyumlu bir eş olarak gördüğü Aykut'un, daha incelikli ve örtük şekilde de olsa, eril kodlar ve anlamlar içinden düşündüğü, bir sahnede ortaya çıkar. Korhan, Şermin'i Handan ile birlikte kafe açmaya ikna etmek için gittiğinde, Şermin ile Aykut arasında gerilim çıkar. Handan'ın kafe açmak istediğini duyan Aykut, bu fikri beğenerek Şermin'in bu iş için vakti olduğunu ve Handan'la birlikte yapabileceğini söyler. Şermin ise buna alınır. Aralarındaki tartışmada Şermin, para kazandıran bir iş olmadığı için yazarlığını küçümsediğini düşündüğü kocasına karşı çıkar. Aykut ise kastının bu olmadığını belirtir. Aslında her ikisi de haklıdır. Çünkü Aykut'un, Şermin'in anladığı şeyleri kastetmediği tavrından, mimiklerinden ve konuşurken tonlamasından bellidir. Ancak Aykut, bilinçli

ve niyetli olup olmaması fark etmeksizin eril iş bölümü mantığıyla düşünmüştür. Bu noktada kadının yaptığı işler, erkeğin gözünde –bilinçli ve kasıtlı bir şekilde olmasa da- daha değersiz görülmektedir. Eril kodlar incelikli olarak sürmektedir. Ancak Şermin'in karşı çıkışı, bu incelikli eril yaklaşıma karşı kadının itirazı olarak yükselmiştir. Bu durum, kadının özel alana hapsolmediği, özel alanın dışında var olabildiği durumda dahi yaptıklarının daha önemsiz görülmesi şeklinde devam eden örtük eril zihniyetin sorgulandığı yerdir.

Yönetmen Yüce'nin *Altıyazı* adlı dergi için Abbas Bozkurt ve Ayça Çiftçi'ye verdiği röportajda ifade ettiği gibi iktidar, "kadınla erkek arasında el değiştirebilen" bir güç olarak karşımıza çıkar (2016, s. 50). *Bağlılık Aşlı*'da yönetmen, kadın için uygun konumun annelik rolü üzerinden hane içi-özel alan olması gerektiğine yönelik bir anlatı kurmuştur. *Rüzgârda Salınan Nilüfer*'de ise yönetmenin, kadının hane dışında var olma mücadelesine olumsuz yaklaşmadığı görülmektedir. Handan bir türlü başaramasa da özel alan dışında anlamlı bir varoluşun peşinde koşmaktadır. Şermin ise özel alan haricinde değerli bir konuma ulaşmıştır. Yine de Şermin karakteri söz konusu olduğunda bile bir şekilde eril bakışın, kadını özel alana hapsedme de kamusal alanda yaptıklarını değersiz kılma işlevi görülmektedir. Bunun karşısında kadının verdiği mücadeleye ve karşı çıkışa yer vermesi bakımından Yüce'nin kadına karşı yaklaşımı hakkaniyetlidir. Yaşartürk (2018, s. 519), 2000 yılı sonrasında Türk sinemasında "karakterleri belirleyen temel bir yapı olarak patriyarkanın görünürlük kazandığını" ve kadın karakterlerin daha fazla oranda ve geçmişte olduğu gibi eş, sevgili ve anne olmak gibi erkeğe bağımlı rollerin dışında, özne olarak yer aldıklarını ifade eder. *Rüzgârda Salınan Nilüfer*'de de Yaşartürk'ün tespitine uygun olarak, kadınların erkeğe bağımlı rollerin dışına çıkma, kamusal var oluşlarını gerçekleştirme mücadelesi yer almaktadır. Yönetmen Yüce ise Kaplanoğlu'nun aksine kadının bu mücadelesine olumsuz yaklaşmamakta, kadının hane içinde konumlanmasının daha doğru olacağına yönelik bir anlatı kurmamaktadır.

### **Orta Sınıf Yaşamlar Bağlamında Bir Değerlendirme**

Toplumsal sınıf kavramının tanımı, hangi bağlamda kullanılacağı ve özellikle de "orta sınıf" düzeyinin kimleri içerdiği konusunda çatışan yaklaşımlar vardır. Bu yaklaşımların temelde Karl Marx ve Max Weber'in toplum kavrayışlarına dayanan, iki karşıt küme şeklinde değerlendirilebileceği genel olarak kabul görmektedir. Çalışmanın bu kısmında öncelikle, toplumsal tabakalaşma ve orta sınıf konusunda Marksist ve Weberci

gelenekler temelinde geliştirilmiş olan farklı yaklaşımlara değinilmektedir. Ardından, *Rüzgârda Salınan Nilüfer* ve *Bağlılık Aslı* filmleri, konu edindikleri sınıfsal konumlar bakımından değerlendirilmektedir. Sinema filmlerinde sınıfsal konumları analiz eden bazı çalışmalarda Weberci çizgiyi takip eden çözümlerlerin yapıldığı görülmüştür.<sup>1</sup> Bu nedenle bu çalışmada değerlendirme, kısmen farklı bir bakış açısıyla, Wright'ın ilişkili sınıf konumları kavramsallaştırması temelinde yapılmaktadır. Her iki filmdeki yaşamların analizinde, Önal'ın, beyaz yakalı çalışanların gündelik yaşamlarında geliştirdiklerini söylediği savunma mekanizmaları kavramsallaştırmasından da yararlanılmaktadır.

### **Marx ve Weber'in İzinde Toplumsal Tabakalaşma ve Orta Sınıflar**

Kapitalist üretim süreci içinde, piyasada alınıp satılan metalar üretilmekle, aslında kapitalist lehine bir artık değer üretilmektedir. İşçinin emeği ile ürettiği meta piyasada alınıp satılır, bunun sonucunda elde edilen gelirden işçiye yalnızca küçük bir miktar verilirken geriye kalan kısım kapitaliste kalır. Böylece aslında artık değer üretilmiş ve buna kapitalist tarafından el konmuş olur (Marx, 2021a, s. 486). Kapitalist toplumda temel iki sınıf, sadece kendi emek gücü üzerinde hâkimiyet hakkı bulunan işçi sınıfı ve üretim araçlarına sahip olan kapitalist sınıftır (Marx, 2021b, s. 402). Marx ve Engels (2020, s. 80) *Komünist Manifesto*'da küçük burjuvazi şeklinde adlandırdıkları ara sınıfı geçiş hâlinde, iki temel sınıfta toplanarak yok olma eğilimi içinde bir sınıf olarak tanımlamışlardır. *Küçük burjuvazi*, yani ara sınıf mensupları, bağımsız köylü ve zanaatkârları kapsar. Bunlar kendilerine ait üretim araçlarıyla kendi emeklerini kullanarak üretim yaparlar ve bunun sonucunda kendi ürettikleri artık değere sahip olurlar (Marx, 1998, s. 358).

Weber'in toplum çözümlemesinde de sınıf, modern toplumun yapısını belirleyen analitik kavramlardan biridir. Ancak, temel ya da tek kategori değildir. Şerif Mardin (2021, s. 13), Weber'in yazılarından oluşan, *Sosyoloji Yazıları* başlıklı kitabın başındaki değerlendirmesinde, Marx'ın toplum çözümlemesinin temelinde sınıf kavramının yer aldığını, Weber'de ise piyasa koşulları içinde beliren sınıf yapılarının yanında "siyasi

<sup>1</sup> Janet Barış'ın *Yeni Türkiye Sinemasında Sınıfsal Görünümler* (2021) başlıklı kitabı ile Ulaş Can Olgunsoy'un *Rüzgârda Salınan Nilüfer ve Albüm Filmlerinde Orta Sınıf Eleştirisi* (2022) ve Elif Baş'ın *Rüzgârda Salınan Nilüfer Filmini Bourdieu'nün Alan ve Sermaye Kavramları Çerçevesinde Yeniden Okumak* (2022) başlıklı makaleleri bu türden değerlendirmeler içeren çalışmalara örnektir.

güce sahip olmanın kümeleştirdiği gruplar" olarak statü gruplarının da bulunduğunu belirtir. Weber de (2021, s. 217) sınıf tabakalaşmasını üretim ve sahiplik ilişkileri temelinde, statü tabakalaşmasını ise yaşam tarzları ekseninde ve tüketim ilişkileri temelinde tanımladığını ifade etmiştir.

Marx için ara veya orta sınıflar, yukarıda belirtildiği gibi, kapitalist düzen içinde zamanla eriyecek olan geçici sınıfsal konumlardır. Akbaş (2011, s. 45), Marx'ın bu konudaki öngörüsünün 20. yüzyıldaki gelişmeler sonucunda büyük ölçüde yanlışlandığını düşünen birçok sosyolog ve kuramcının olduğunu ve bu doğrultuda Marksizm'e yönelik eleştirel yaklaşımların geliştirildiğini belirtir. Bu kapsamda, geçen yüzyılda Marksizm'in sınıfsal tabakalaşma kavrayışı karşısında, ona itiraz niteliğinde yaklaşımlar geliştirilmiştir.<sup>2</sup>

Akbaş'a göre (2011, s.45), bu yaklaşımların temelinde Max Weber sosyolojisinin bulunduğunu söylemek yanlış olmayacaktır. Yücesan-Özdemir (2021, s.48) de toplumun tabakalaşmasını ve toplumsal çelişkileri toplumsal statü ya da otorite kullanma yetkisi gibi çeşitli ayrıcalıklar üzerinden tanımlayan söz konusu yaklaşımların, Weberyen ve neo-Weberyen geleneğe dayandığını belirtir. Yücesan-Özdemir (2021, s. 48)<sup>3</sup>, Fransız sosyolog Pierre Bourdieu'yu da toplumsal tabaka tartışmalarındaki Weberci gelenek içinde değerlendirir.

<sup>2</sup> Bunlara örnek olarak, Ralf Dahrendorf'un *Endüstriyel Toplumda Sınıf ve Sınıf Çatışması* (1959), Raymond Aron'un *Sınıf Mücadelesi* (1992) ve Andre Gorz'un *Kapitalizm, Sosyalizm, Ekoloji* (1993) başlıklı çalışmaları gösterilebilir. Bunların dışında çağdaş sosyolojinin önemli isimlerinden biri olan Anthony Giddens da *İleri Toplumların Sınıf Yapısı* (1999) başlıklı çalışmasında, sınıfları icra edilen mesleğin özellikleri bağlamında değerlendirir. Doğrudan artık değer üreten kol emeğini alt sınıf olarak görürken, beyaz yakalıları orta sınıfa dâhil etme eğilimindedir. Giddens, orta sınıfın 20. yüzyılda büyüme eğilimi gösterdiğini düşünür (1999, s. 227-253).

<sup>3</sup> Bourdieu (2017, s. 158) *Ayrım: Beğeni Yargısının Toplumsal Eleştirisi* başlıklı çalışmasında, toplumsal sınıfın üretim ilişkilerinde bulunulan konumla birlikte meslek, gelir düzeyi, eğitim düzeyi ve hatta cinsiyet ve etnik aidiyet gibi özellikler de dikkate alınarak tanımlanması gerektiğini söyler. Swartz'ın da (2018) belirttiği gibi, Bourdieu, toplumsal sınıfları ve bu sınıfların kendi içindeki sınıf fraksiyonlarını, tüm bu unsurların etkisi altında şekillenen bir yakınlıklar sistemi olarak tanımlanabilecek olan habitus kavramı temelinde ele alır. Buna göre, gündelik yaşamdaki beğeniler ve pratikler, habitus diye adlandırılan eğilimler ve yakınlıklar doğrultusunda gerçekleştirilir ve tüm bunlar sınıfsal konumu belirler (Swartz, 2018, s. 144-166). Bourdieu sosyolojisi temelli bir yaklaşımla yola çıktığında toplumdaki insanlar, farklı sermaye türlerinin özgün bileşimi yönünden sahip olunan sermayenin miktarına göre üst, orta ve alt sınıf olarak değerlendirilir. Bourdieu'nun kavramsal çerçevesinin, film analizlerinde de sıklıkla kullanıldığı görülmektedir.

Günümüzde Marksist çerçevenin hâlâ geçerli ve toplumdaki temel çelişkinin kapitalist sınıf ile işçi sınıfı arasındaki çelişki olduğunu, bu bağlamda kapitalist toplum yapısı içinde proleterleşme eğiliminin sürdüğünü düşünenler ise, toplumsal prestije dayanan statü tabakalaşmasını esas alan ve orta sınıfın giderek genişlediğini düşünen yaklaşımların aslında Marksist anlamda sınıf kavramından kaçış eğilimi içinde oldukları inancındadır.<sup>4</sup>

Akbaş (2011, s.53), Marx'ın kuramında orta sınıf konusunun yeterince açık ve detaylı bir şekilde ele alınmadığını, bu nedenle de Marksist gelenek içinde bu boşluğu doldurmak üzere orta sınıf konusu üzerine eğilen düşünürler olduğunu belirtir. Yücesan-Özdemir de üretim süreçlerindeki teknik iş bölümü alanındaki konumu belli olan işçi sınıfının, toplumsal iş bölümü alanında karmaşıklaşan konumuna ışık tutmak amacıyla Marksizm içi orta sınıf tartışmalarının yapıldığını belirtir (2021, s. 50).<sup>5</sup>

## **Orta Sınıf Sorununa Bir Çözüm Önerisi: Çelişkili Sınıf Konuları**

Marksist gelenek içinde değerlendirilen orta sınıf tartışmalarına önemli bir katkıyı da Erik Olin Wright yapmıştır. Wright'ın bu çalışmada ele alınan filmlerdeki sınıf temsillerini değerlendirmek için de kullanılan kavramsal çerçevesi, çelişkili sınıf konuları şeklinde ifade edilebilir. Wright, bu çerçeveye ile doğrudan kapitalist sınıf ve işçi sınıfını yalnızca sömürü

<sup>4</sup> Bu çerçeveye göre sınıftan kaçış olarak görülen eğilimle ilgili önemli değerlendirmeyi Ellen Meiksins Wood yapmıştır. Meiksins Wood (2011), ilk olarak 1986 yılında yayımlanan *Sınıftan Kaçış: Yeni Hakiki Sosyalizm* başlıklı kitabında, 20. Yüzyılda Marksizm'in ekonomik belirlemciliğine karşı öncelikle Marksizm içinden ve ekonomik ilişkiler ile kültürel, politik ve ideolojik ilişkiler arasında zorunlu veya mutlak bir belirlemim olmayabileceği düşüncesi üzerinden geliştirilen yaklaşımları eleştirir. Bu tür yaklaşımların fiilen yaptıkları şeyin, sınıftan kaçış olduğunu düşünür (Meiksins Wood, 2011).

<sup>5</sup> Nicos Poulantzas ve Guglielmo Carchedi, Marksist literatürde orta veya ara sınıfların kimleri kapsadığına dair tartışmalar yapan önemli düşünürlerdendir. Poulantzas, artı değer üretmeyen ancak ücretli olarak çalışan emek sahiplerini işçi sınıfının dışında tutarak onları *yeni küçük burjuvazi* olarak adlandırır. Poulantzas (1976, s. 210), üretken emek ve üretken olmayan emek ayrımı üzerinden ilerleyerek, işçi sınıfının yalnızca üretim araçlarının hâkimiyetinden dışlanmasıyla değil, aynı zamanda üretken emeğe sahip olmasıyla tanımlanması gerektiğini belirtir. Yücesan-Özdemir'in de (2021, s. 51) belirttiği gibi Carchedi ise, üretim araçlarının mülkiyetine sahip olmayan, ücretli çalışan ancak yine de üretilen artı değerden pay alan ve sermaye sahiplerinin çıkarlarına yarayan işlevleri yerine getirenleri işçi sınıfından saymaz. Carchedi bu kişilerin oluşturduğu tabakaya, yeni orta sınıf adını verir.

ilişkilerinde maddi olarak aldıkları konum üzerinden değerlendirmek yerine, orta sınıf olarak anılan ücretli çalışanları üretim ilişkileri içinde hâkimiyet bakımından aldıkları konumları da göz önünde bulundurarak değerlendirir. Çelişkili sınıf konumları çerçevesi doğrudan sınıfları değil, toplumsal yaşam içinde edinilen sınıf konumlarını ortaya koymaya yarar. Wright, toplum yaşamı içinde pratik olarak yer alınan konumların birçoğunun aynı anda birden fazla sınıf kategorisinin özelliklerini barındıran konumlar olduğunu kabul eder. Örneğin, kapitalist toplumda yöneticiler kendi hesabına çalışmayan ücretliler olmaları yönüyle işçi sınıfının özelliğine, ancak patron adına ve onun çıkarına olmak üzere işçileri idare ettikleri için de kapitalist sınıfın özelliğine sahiptir (Wright, 2016, s. 57-58).

Wright, *Sınıf Konumları: Sınıf Analizinde Karşılaştırmalı Çalışmalar* (1997) başlıklı çalışmasında söz konusu çelişkili sınıf konumları yaklaşımını ortaya koyar. Bu çalışmasında otorite ile ilişkiler ve beceri ya da uzmanlık ile ilişkiler temelinde gelişen çelişkili sınıf konumlarının nasıl çeşitleneceğini gösteren bir tablo verir:

		Üretim araçları ile ilişki						
		Sahip	Çalışanlar					
Çalışan Sayısı	Çok	Kapitalistler	Uzman Yöneticiler	Vasıflı yöneticiler	Vasıfsız yöneticiler	Yöneticiler		
	Az	Küçük işverenler	Uzman Denetçiler	Vasıflı denetçiler	Vasıfsız denetçiler	Denetçiler		
	Hiç	Küçük burjuvazi	Uzmanlar	Vasıflı işçiler	Vasıfsız işçiler	Yönetim-dışı		
			Uzman	Vasıflı	Vasıfsız			
		Nadir bulunan beceri ile ilişki						
						Otorite ile ilişki		

Şekil 1. *Ayrıntılı Sınıf Tipolojisi* (Wright, 1997, s. 22).

Görüldüğü gibi Wright'ın ortaya koyduğu bu tipolojide üretim araçlarına sahip olanlar, ücretli çalıştırdıkları işçilerin sayısı yönünden



bir ayrıma konu olmuştur. Ücretli çalışanlar ise, üretimdeki otorite ilişkileri ve nadir bulunan bir beceri veya uzmanlığa sahip olup olmamak yönünden farklı konumlara yerleştirilmiştir. Ücretli çalışanların bazıları sahip oldukları konumlar nedeniyle kapitalistlerle aynı sınıf konumunda bulunmaktadır. Bu yaklaşıma göre, Marksist anlamda farklı sınıflara mensup olan kişiler, çalışma ilişkilerinde buldukları konuma göre, belirli bir bağlam içinde başka bir toplumsal sınıfın mensuplarıyla aynı düzlemde değerlendirilmektedir. Kendisinin de dikkat çektiği gibi, Wright için bu çelişkili sınıf konumları, kesinlikle sınıfların yerine geçen konumlar değildir. Bu tipolojideki hücrelerle ifade edilen konumlar, doğrudan sınıflara değil, "kapitalist sınıfsal yapı içindeki temel konumlara" denk düşer (Wright, 1997, s. 20).

### **Beyaz Yakalı Çalışanların Durumuna Dair: Savunma Mekanizmaları**

Türkiye'de de yakın zamanda orta sınıf konusu üzerine yapılmış pek çok çalışma ve değerlendirme vardır. Bunların önemli bir kısmı Weberci yaklaşıma<sup>6</sup>, bir kısmı ise Marksist çizgiye yakın şekilde kurulmuştur. Meseleyi Marksist yaklaşımın yaptığı gibi üretim ilişkilerinde yer alınan konum üzerinden temellendiren çalışmalar içinde, kimi özellikler üzerinden bir orta sınıf portresi çizen çalışmaların<sup>7</sup> yanında, klasik Marksizm'de oldu-

<sup>6</sup> Türkiye'de Weberci statü temelli toplumsal tabakalaşma anlayışına yakın çalışmalardan birini, Ali Şimşek yapmıştır. Şimşek, *Yeni Orta Sınıf: Sinik Stratejiler* (2020) başlıklı çalışmasında, sıklıkla neoliberalizmle birlikte toplumda gerçekleşen dönüşümlere değinir. Hatta "Kapitalizmin vahşiliğinin, Marx'ın iki sınıf eğilimini doğruladığını" ve "tüm dünyada sınıf düşmanın tam gazıyla devam ettiğini" belirtir (2020, s. 130). Ancak analizini neoliberal ekonomik düzen içindeki üretim ve sömürü ilişkilerine dayandırmaz. Eğitim yoluyla alt sınıflardan devşirildiğini düşündüğü yeni orta sınıfı, eğitim ve gelir durumlarındaki görece artışla tanımlar. Weberci yaklaşım temelinde yapılan bir diğer çalışma, E. Fuat Keyman ve Berrin Koyuncu-Lorasdağı'nın *Sekiz Kentin Hikâyesi* (2020) başlıklı çalışmalarıdır. Söz konusu denemede, tüketim, yaşam tarzı ve sosyal yaşam bağlamında değerlendirmeler yapılmakla birlikte, orta sınıf kavramı muhafazakâr kültür ile birlikte değerlendirilmiştir. Bu çalışmada orta sınıf, daha çok artan gelir düzeyi ve sosyal imkânlar ile ilişkili bir kavram olarak kullanılmıştır (Keyman & Koyuncu-Lorasdağı, 2020).

<sup>7</sup> Bu yaklaşıma örnek olarak, Onur Uca'nın *Türkiye'de Orta Sınıfın Fotoğrafı: Akışlar ve İlişkiler* (2016) başlıklı çalışması gösterilebilir. Söz konusu çalışmada Uca (2016, s. 16), maddi olmayan emek sahiplerinin, beyaz yakalı işçi ya da orta sınıf olarak anılabilecek farklı iki katmana bölündüğünü belirtir. Orta sınıfın varlık temellerinin, işçi sınıfı ile burjuvazi arasındaki anlaşmazlıkların burjuvazi lehine çözümlenmesi ihtiyacı olduğunu söyleyen Uca'ya göre (2016, s. 26), işçi sınıfı karşısında kapitalist sınıfın çıkarına olan iş ve işlemleri maddi olmayan emek üreterek gerçekleştiren kişiler orta sınıftandır (2016, s. 53). Bu



ğu gibi orta sınıfın geçici bir ara konum olduğunu ve proleterleşmenin devam ettiğini söyleyen yaklaşımlar da vardır<sup>8</sup>.

Önal (2020), *Bilmiyorlar, Ama Yapıyorlar* başlıklı çalışmasında, Marksist çerçeveyi benimseyerek proleterleşme eğilimlerinin sürdüğünü kabul eder ve bu çerçeveye içinden gündelik yaşamdaki kültürel süreçler hakkında değerlendirme yapar. Bu temel sav bir yana dursun, söz konusu çalışmada Önal (2020), beyaz yakalı çalışanların yaşamlarında tipik olarak görüldüğü sıklıkla söylenen anlam arayışı, huzursuzluk, iletişimsizlik gibi durumları anlamlandırmakta kullanılabilir bir kavramsal çerçeve sunar. Önal (2020), maddi olmayan emek sahiplerinden *beyaz yakalı emekçiler* şeklinde söz eder ve onları belirleyen etkenin yüksek maaşları, züppelikleri, tüketim davranışları ya da "zengin sınıflardan devşirdikleri düşünce ve davranış kalıpları" değil, sermaye birikimine yaptıkları katkıları olduğunu söyler. Ancak, mesleklerini ve etkinliklerini kariyer olarak görme eğiliminde oldukları için yaşamlarında büyük çelişkilerin bulunduğunu belirtir (Önal, 2020, s. 24).

Önal (2020, s. 49), bu kesime dâhil olanların çok şey bildiklerini ancak bilgilerini yalnızca kapitalizmin çıkarları doğrultusunda kullandıklarını, bunun sonucunda ise "yalnızlık, narsisizm, çaresizlik ve depresyon" içinde kaldıklarını düşünür. Böylece genel bir bunalım hâli içinde bulunan maddi olmayan emek sahiplerinin, içinde buldukları durum karşısında belirli savunma mekanizmaları geliştirdiklerini düşünür: *nihilist savunma, hedonist savunma, mistik savunma, çocuksu savunma* (Önal, 2020, s. 50). *Nihilist savunma*, kişilerin diğer insanlara mesafeli ve soğuk bir tavır içinde kendilerini korumaya aldıkları, ancak arka planda başka insanlardan ve önemli tarihsel fikirlerden kaçış eğilimi içinde amaçsız bir yaşam sürdükleri savunma biçimidir. Önemli tarihsel fikirlerden ka-

---

yaklaşım, çalışma ve emek süreçleri ekseninde kurulduğu ölçüde, yukarıda sözü edilen Weberci gelenekten kısmen uzak bir değerlendirmeyi içermektedir.

<sup>8</sup> Bu tür yaklaşımlara örnek olarak, Haluk Yurtsever'in *Orta Sınıf Efsanesi* (2016) ve Gamze Yücesan-Özdemir'in *Fırtınadaki Arı: Mühendisin Hayatı* (2021) başlıklı çalışmaları gösterilebilir. Yücesan-Özdemir (2021, s.47), çeşitli kültürel eşitsizlikler üzerine yürütülen mücadelelerin ve tartışmaların "hem akademi-den, hem de politik alandan sınıfı dışladığını" ve "sınıf karşıtı bir hegemonik söylemin işlediğini" söyler. Ayrıca Yücesan-Özdemir (2021, s. 55), mühendisler özelinde, toplumsal proleterleşmenin sürdüğünü tespit eder. Yurtsever (2016, s. 94-146) ise *Orta Sınıf Efsanesi* başlıklı çalışmasının Proletarya Eriyor, Orta Sınıf Büyüyor mu? başlıklı bölümünde, Marksist sınıf analizinin geçerliliğini yitirdiğine dair yeni-Weberci yaklaşımların kendilerine temel aldıkları birçok savın yanlışlığına dair değerlendirmelere yer verir.

çan bu kişiler, aslında kendilerini eyleme çağıran her şeyden kaçış eğilimi içindedir. Bu kişiler her türlü eylemden ve amaçtan uzak kalarak yaşama-ya devam ederler (2020, s. 50-51). *Hedonist savunma*, beyaz yakalı emekçilerin kendilerine tozpembe bir kişisel yaşam inşa ettikleri, bu yaşam içinde dışarıdan yalıtılmış bir hâlde yaşadıkları bir savunma çerçevesidir. Bu yaşamdan hem haz alırlar, hem de kendilerine benzeyenler tarafından onaylanma ihtiyacı içindedirler (2020, s. 51). *Mistik savunma*, kişilerin toplumsal yaşamın sert ve acımasız koşulları hakkında gerçeklikten uzak, metafizik açıklama çerçevelerini kabul ettikleri bir savunma mekanizmasına işaret eder. Gündelik yaşamın ve iş yaşamının kapitalist düzenin yapısından kaynaklanan zorluklarının burçlar, negatif enerji gibi metafizik etkenlerle açıklanması eğilimi, bu savunma mekanizması içinde düşünülebilir (2020, s. 52). *Çocuksu savunma*, kişilerin kapitalist düzenin acımasız ve zorlu koşulları içinde gerçek bir sorumluluk alarak hareket etmek yerine çeşitli acılara karşı duyarlı davranarak sorumluluktan kaçma ve vicdan rahatlatma mekanizması şeklinde işler (2020, s. 53).

Önal'ın çizdiği bu çerçeve, mülkiyete dayalı sömürü ilişkileri temelinde gerçekleşen toplumsal süreçlerde, beyaz yakalıların sınıfsal konumunun gündelik yaşamdaki yansımalarının anlamlandırılabilmesi için bir çerçeve sağlar. Bu çalışmada filmlerin analizi, Wright'ın çelişkili sınıf konumları ile birlikte Önal'ın beyaz yakalılara atfettiği savunma biçimleri kavramsallaştırması kullanılarak yapılmaktadır.

### **Bağlılık Aslı ve Rüzgârda Salınan Nilüfer Filmleri Üzerine Toplumsal Sınıflar Bağlamında Bir Değerlendirme**

Türkiye'de son yıllarda filmlerdeki sınıf temsillerini ele alan ve aynı zamanda bu çalışmanın inceleme nesnesi olan filmler üzerine de değerlendirmeler içeren çalışmalar yapılmıştır. Bunlara örnek olarak, Barış'ın (2021) *Yeni Türkiye Sinemasında Sınıfsal Görünümler*, Olgunsoy'un (2022) "*Rüzgârda Salınan Nilüfer ve Albüm Filmlerinde Orta Sınıf Eleştirisi*" ve Baş'ın (2022) "*Rüzgârda Salınan Nilüfer Filmini Bourdieu'nün Alan ve Sermaye Kavramları Çerçevesinde Yeniden Okumak*" başlıklı çalışmaları gösterilebilir. *Rüzgârda Salınan Nilüfer ve Bağlılık Aslı* filmleri üzerine değerlendirmeye geçmeden önce, bu çalışmalarda ne tür bir yaklaşımın hâkim olduğunu ortaya koymakta yarar vardır.

Barış (2021, s. 69-76), *Rüzgârda Salınan Nilüfer* filmindeki sınıfsal görünümleler hakkındaki değerlendirmesinde, Handan ve Korhan'ın yaşamlarını bir orta-üst sınıf aile yaşamı olarak sunar. Barış (2021, s. 69),

Handan ve Korhan'ın yaşamının görünürde eksiksiz olan orta-üst sınıf yaşamını en iyi tarif edecek kavramı, "boşluk" olarak tespit eder. İkili-nin küçük kızlarıyla birlikte sürdürdükleri yaşam içinde sahip oldukları tüm imkânlarla rağmen "kendine yetemeyen bir yalnızlık hâli" içinde bulduklarına işaret eder (Barış, 2021, s. 70). Yazar, Handan ve Korhan'ın yaşamını Bourdieu'ya (s. 71), Lefebvre'ye (s. 72) ve Weber'e (s. 74) atıfla değerlendirir. Weber'e atıfla toplumsal sınıfı belirleyen tek etkenin ekonomi olmadığını, statü ve yaşam tarzının da önemli olduğunu belirtir (Barış, 2021, s. 74).

Aynı çalışma kapsamında Kaplanoğlu'nun *Bağlılık Aslı* filmi de benzer bir yaklaşımla değerlendiren Barış, bu filmde yönetmenin esas meselesinin sınıftan daha çok annelik ve kadın meselesi gibi görüldüğünü, ancak yine de sınıfsal konumların açıkça belli olduğunu söyler. Bu filmin de üst-orta sınıf yaşamının nasıl bir yaşam olduğunu gösteren bir film olduğunu düşünür (Barış, 2021, s. 103). Yazar bu değerlendirmesinde Aslı ile eşinin yaşamını, içinde yaşadıkları daire ve sitenin fiziksel imkânları, sahip oldukları meslekler, beslenme imkânları gibi unsurlar üzerinden orta-üst sınıf konumuna yerleştirir (Barış, 2021, s. 107-108).

Olgunsoy'un (2022) "*Rüzgârda Salınan Nilüfer ve Albüm Filmlerinde Orta Sınıf Eleştirisi*" başlıklı makalesi, bu çalışmanın da nesnesi olan Seren Yüce'nin *Rüzgârda Salınan Nilüfer* (2016) filmi ile birlikte Mehmet Can Mertoğlu'nun *Albüm* (2016) filmi üzerine orta sınıf bağlamında değerlendirmeler içerir. Olgunsoy'un çalışmasında *Rüzgârda Salınan Nilüfer* filmi hakkındaki değerlendirmenin başlığı, "Tüketim, Doyumsuzluk, İletişimsizlik, Güvensizlik, Konformizm: Rüzgârda Salınan Nilüfer" şeklindedir. Bu bölümde yazar, Yüce'nin bu filmdeki aileyi merkeze alarak üst-orta sınıftan ailelerin "yaşamlarına, gündelik edimlerine ve pratiklerine kamerasını çevirdiğini" belirtir (2022, s. 71). Söz konusu bölümün başlığından da anlaşılacağı üzere bu değerlendirmede orta sınıf, yukarıda sözü edilen, Weberci sosyolojinin statü temelli toplumsal tabakalaşma analizine uygun şekilde geliştirilen yaşam tarzı temelli yaklaşımların bakış açısına uygun şekilde ele alınmıştır. Bu bağlamda yazar, orta sınıf mensubu insanların tipik özellikleri olarak samimiyetsizlik ve ilişkilerdeki güvensizlik durumlarından söz eder (Olgunsoy, 2022, s. 74). Bunlara ek olarak, "tüketim, doyumsuzluk ve gösteriş" gibi özellikleri de orta sınıf ailelerin özellikleri arasında sayarak, Handan ve Korhan'ın toplumsal yaşamı hakkında bu unsurları dikkate alarak değerlendirmesini yapar (Olgunsoy, 2022, s. 74).

Baş (2022), "*Rüzgârda Salınan Nilüfer* Filmini Bourdieu'nün Alan ve Sermaye Kavramları Çerçevesinde Yeniden Okumak" başlıklı makalesinde Bourdieu'nün alan, sermaye ve habitus kavramları etrafında belirlenen orta sınıf kategorisi üzerinden değerlendirmeler yapmaktadır. Sözü edilen makalede yazar, Yüce'nin filminde yer alan karakterlerin sahip oldukları kültürel sermayeyi kullanarak birbirleriyle girdikleri statü mücadelesini ele alır (Baş, 2022, s. 479-480). Baş (2022, s.482), filmde yer alan karakterlerin, yeme-içme pratiklerini kendilerini "halk sınıflarından ayıran" unsurlar olarak gördüklerini belirtir. Tüm bunlara ek olarak yazar, filmde yer alan karakterlerin sahip oldukları kültürel sermaye ile "kendilerini alt sınıflardan ayırttıklarını" ve "tüketim alışkanlıklarıyla oluşturmaya çalıştıkları beğeni tarzlarıyla da üst sınıflara yakınlaşmaya çalıştıklarını" belirtir (Baş, 2022, s. 484).

Seren Yüce'nin kendi filmlerindeki orta sınıf eleştirisi konusuna, kendisiyle yapılan bazı görüşmelerde de değinilmiştir. Karabağ'ın Seren Yüce ile yaptığı söyleşi, bu görüşmelerden biridir (2021). Söz konusu söyleşide Karabağ, Yüce'ye yönelttiği sorulardan birine, *Çoğunluk* (2010) ve *Rüzgârda Salınan Nilüfer* (2016) filmlerinde "üst-orta sınıfın yaşam pratiklerine eleştirel bir perspektifle yaklaştığını" belirterek başlamıştır. Yüce de bu perspektif üzerine söyleşiyi sürdürmüş ve salgın döneminde toplumda var olan eşitsizliklerin daha da arttığını ve üst-orta sınıfların yoğun bir bunalım içine düştüklerini ifade etmiştir (Karabağ, 2021, s. 249). Yüce'nin filmlerindeki sınıf temsilleriyle ilgili görüşlerine yer verilen diğer görüşme, Barış'ın daha önce sözü edilen kitabının sonunda yer alan söyleşidir. Bu söyleşide Yüce, kendisinin de ait olduğu sınıfın davranışlarını ayırttırmaya gayret ettiğini, kendisinin de yaptığı ve yapmaktan rahatsızlık duyduğu toplumsal davranışları işlediğini belirtir. Bu davranışları, "maddi sıkıntısı olmayan, hatta kalburüstü sayılabilecek ailelerin kendileriyle ve çevreleriyle kurdukları ilişkiler" üzerinden betimlediğini ifade eder (Barış, 2021, s. 163-164).

Görüldüğü gibi, bu çalışmanın inceleme nesnesi olan filmlerle ilgili değerlendirmeleri de içeren çalışmalarda ve yönetmen Yüce'yle yapılan görüşmelerde genel olarak, Weberci geleneğin izinde konumlandırılan statü temelli toplumsal tabakalaşma anlayışları hâkim durumdadır. Bu çalışmalarda, kültürel unsurlar üzerinden şekillenen statü temelli bir toplumsal tabakalaşmanın gündelik yaşamdaki görünümleri incelenmekle, toplumsal gerçekliğin kültürel boyutundaki ayırım unsurlarına dair önemli bir bilgi ortaya koyulmaktadır. Öte yandan tüm bu çalışma-

larda, karakterlerin yaşamlarındaki huzursuzluk, anlamsızlık, iletişim-sizlik gibi durumlar kendilerinin verili bir orta sınıf konumunda bulunmasından kaynaklanan durumlar olarak işlenmektedir. Ancak bu verili orta sınıf konumunda bulunmanın, neden bu şekilde sonuçlandığına dair bir açıklama getirilmemektedir. Bu çalışmada ise, tüm bu tatsız durumların verili bir sınıfa ait olmaktan değil, sınıfsal bakımdan çelişkili bir konumda bulunmaktan kaynaklı olabileceği değerlendirilmektedir. Bu nedenle mesele farklı bir bakış açısıyla, Marksist gelenek içinde konumlanan düşünürlerden biri olan Wright'ın orta sınıf olarak adlandırılan çalışanların konumunu anlamak için geliştirdiği çelişkili sınıf konumları yaklaşımı üzerinden ele alınmaktadır. Ögütle ve Çeğin'in de (2010) belirttiği gibi Wright, ortaya koyduğu çelişkili sınıf konumları yaklaşımından, sonradan vazgeçmiştir. Kendi kurduğu teorik çerçeveden uzaklaşmasının sebebi ise, bu çerçevenin sınıf konumlarını tahakküm ilişkileri üzerinden belirlemeye elverişli olması, ancak Marksist sınıf analizinin en önemli düğüm noktası olan *sömürü* kavramından uzaklaşmasıdır (Ögütle ve Çeğin, 2010, s. 56). Her ne kadar Wright, sömürüden tahakküme doğru kayan bir ilgiye neden olduğu için bu çerçeveden vazgeçmiş olsa da kanaatimce çelişkili sınıf konumları yaklaşımı sömürü ilişkisine dair kavramsal çerçeveden de kopmuş değildir. Bu yaklaşım, tahakküm konusundaki yetki ve yetkinliğe dair konumları içerdiği gibi, mülkiyete dair konumları da içermektedir. Bu çerçeve, orta sınıf olarak adlandırılan geniş toplum kesimlerinin çalışma ilişkileri içinde edindikleri farklı ve çelişkili konumları değerlendirmeye imkân sağlar. Bu çalışmada böylesi bir değerlendirme yapılırken, Önal'ın beyaz yakalıların yaşam pratiklerine dair ortaya koyduğu savunma mekanizmaları kavramsallaştırmasından da yararlanılmaktadır.

### **Bağlılık Aslı Filminde Çelişkili Sınıf Konumları**

Aslı, daha önceki çalışma döneminde bankada müdür yardımcısı olmasına karşın doğumdan sonra, önceki pozisyonundan daha alt düzeyde bir iş olmasına rağmen kendisine teklif edilen bireysel müşteri temsilciliği görevini kabul eder. Aslı'nın eşi Faruk ise bir şantiyede çalışmaktadır. İnşaat alanında çalışan Faruk'un bir şantiyenin yetkililerinden biri ve esas mesleğinin de inşaat mühendisliği olması muhtemeldir. Bu, bir akşam evine geldiğinde yanında bir proje tüpü bulundurmasından, Aslı'ya hitaben "Tüm gün şantiyeydim, hiçbir şey yemedim" demesinden ve başka bir sahnede Aslı'nın ona inşaatlarda da kullanılan birtakım maddelerle ilgili sorular yöneltmesinden anlaşılmaktadır. Gülnihal'in kocası ise as-

kerlik yapmaktadır. Ancak sivil yaşamda oto sanayi sitesinde elektrik teknisyeni olarak çalışmaktadır. Tüm bunlardan ortaya çıkan manzara, Aslı ve Faruk'un tipik olarak orta sınıf kategorisi içinde değerlendirilen beyaz yakalı ücretliler, Gülnihal ve mavi yakalı teknisyen kocasının ise tipik olarak işçi sınıfı içinde değerlendirilen bir aile oldukları söylenebilir.

Karakterlerin sınıf konumlarını Wright'ın çelişkili sınıf konumları yaklaşımı çerçevesinde değerlendirmek gerekirse, basit bir karşıtıktan daha karmaşık bir manzara ile karşılaşılacaktır. Aslı, daha önce bankada müdür yardımcısı pozisyonunda çalışmış olan eski bir yöneticidir. Bu eski konumu bakımından Wright'ın çelişkili sınıf konumları yaklaşımı içinde değerlendirilecek olursa Aslı, sermaye sahibi olmayan biri olarak, kapitalistlerle karşıt bir sınıf konumunda, çalışanlar arasında değerlendirilebilir. Ancak Aslı müdür yardımcısı ve işe alım gibi önemli bir konuda muhtemelen söz sahibi biri olarak, Wright'ın şemasına göre (Wright, 1997, s. 22) tahakküm konusundaki yetkisiyle ve kapitalist adına ve onun çıkarına hareket etmesiyle, kapitalistlerle aynı düzlemde değerlendirilecektir. Aslı'nın doğumdan sonra kabul edildiği bireysel bankacılık müşteri temsilciliği görevi de benzer şekilde çelişkili bir sınıf konumuna denk düşmektedir. Aslı bu sefer, ücretli bir çalışan olarak yine emekçilerle benzer konumda düşünülebileceği gibi, her ne kadar çalışanlar üzerinde patron adına bir yönetim veya denetim yetkisi bulunmasa da aynı zamanda kapitalist sermaye düzeninin çıkarına işleyen bankada çalıştığı için dolaylı yoldan da olsa sermaye lehine kolektif sömürüye katkıda bulunduğu söylenebilir. Faruk'un sınıfsal konumu da aynı şekilde çelişkilidir. Muhtemelen inşaat mühendisi olarak çalışan Faruk da sonuç olarak emeği sömürülen, ücretli bir çalışandır. Bu yönüyle işçi sınıfına daha yakın bir konumda bulunmaktadır. Ancak Faruk, inşaatta çalışan işçiler üzerinde muhtemelen bir yönetim ve denetim yetkisine de sahip olmalıdır. Bu yönüyle ise Faruk, çalışanlar arasındaki uzmanlığa sahip yönetici veya denetçi konumundadır. Wright'ın şemasına göre (1997, s. 22) bu konum ise onu, tahakküm yetkisi bakımından sermaye sahiplerine yakınlaştırır. Faruk ve Aslı'nın, Gülnihal'i ücretli bir çalışan olarak istihdam etmeleri yönünden de kapitalist sınıfa benzer bir sınıfsal konumları vardır. Görüldüğü gibi, tipik olarak orta sınıf yaşamlar içinde değerlendirilen Aslı ile Faruk'un yaşamı, sömürü ilişkisi içinde üretim araçlarının mülkiyeti yönünden buldukları konum ile otorite ve tahakküm yetkisi bakımından buldukları konum yönünden çelişkili bir yaşamdır.

Kaplanoğlu'nun bu filmde çok katlı plazalar ve site şeklinde ya-

pulaşmış konutlar her gösterildiğinde, boğucu ve soğuk bir renk ve ışık ile verilmektedir. Bu ışık ve renk kullanımı orta sınıf yaşamların renksiz, ruhsuz ve bunalımlı hâllerine de işaret etmektedir. Söz konusu bunalımlı hâl, Gülnihal'in evde olmadığı zamanlarda Faruk ve Aslı'nın kendi evlerindeki aile yaşamında da görülmektedir. Ruhsuz konuşmalar, zaman zaman tartışmalar, loş ve soluk ortam renk ve ışıklandırması gibi unsurlar, bu ailenin sınıfsal ve kültürel konumuna yönetmen tarafından atfedilen bunalımı ve anlamsızlığı göstermektedir.

Faruk ve Aslı'nın hane içi yaşamlarında gösterilen huzursuz ve soğuk hâlleri bir yönüyle sınıf konumlarıyla da ilgilidir. Önal'ın (2020), maddi olmayan emek sarf eden emekçilerin, bilgi ve yeteneklerini kapitalizmin çıkarları doğrultusunda kullanmaları ve bir nevi kapitalizmle iş birliği yapmaları nedeniyle duydukları rahatsızlıktan kaçabilmek için geliştirdikleri savunma biçimlerinden *nihilist* ve *hedonist* savunma çeşitleri, karakterlerin içinde buldukları durumu değerlendirmek için işlevsel bir kavram çerçevesi sağlar. *Nihilist savunma* biçimi söz konusu olduğunda, Önal'ın (2020, s. 50-51) dikkat çektiği mesafeli ve soğuk bir tavırla yaşama hâli Aslı ve Faruk'un tüm davranış ve tavırlarında dikkat çekmektedir. Bu savunma türü için Önal'ın ortaya koyduğu bir başka özellik olan insanlardan uzak ve mesafeli yaşama özelliği de Aslı ve Faruk için geçerlidir. Önal'ın (2020, s. 51) ortaya koyduğu *hedonist savunma* ise, beyaz yakalıların kendilerine diğer insanlardan yalıtılmış şekilde, tozpembe bir yaşam kurarak içinde buldukları durumdan kaçma eğilimlerine işaret eder. Aslı ve Faruk'un yaşadıkları site ve daire, tipik orta sınıf mensubu olarak değerlendirilen kişilerin, kentte bulunan ve kendilerinden farklı yaşayan kişilerden yalıtılmış ve kentin geri kalanındaki yaşam koşullarından habersiz bir yaşam sürdükleri türden bir yerdir. Aslı ve Faruk'un yaşamı, *nihilist* ve *hedonist savunma* süreçleriyle örülü, anlamı ve huzuru eksik, bunalımlı bir yaşamdır. Yukarıda değerlendirilen çelişkili sınıf konumları, onların yaşamındaki bu anlamsızlığın nedenlerinden biri olsa gerektir.

### **Rüzgârda Salınan Nilüfer Filminde Çelişkili Sınıf Konumları**

Rüzgârda Salınan Nilüfer filmi de aynı şekilde, tipik orta sınıf yaşamların özellikleri olarak anılan birçok unsuru içinde barındıran aile temsillerini içermektedir. Olgunsoy'un (2022, s. 71) belirttiği gibi Korhan, "plazaların dünyasında" yöneticilik yapan, yüksek gelir sahibi, parasıyla, toplumsal konumuyla ve erkekliğiyle/cinselliğiyle kendini var etmeye çalışan" bir



karakterdir. Korhan bir finansal kiralama şirketini yönetmektedir. Korhan'ın Aykut'a, ortağı olan bir kişiden söz etmesi, patron olabileceğini de akla getirmektedir. Ancak sonrasındaki konuşmadan anlaşılmaktadır ki, şirkette idareci konumunda çalışmaktadır. Korhan, emrinde sekreter çalıştıran, başkaca personel de çalıştırıyor olması muhtemel, yetki sahibi biridir. Korhan, ücretli çalışan pozisyonunda bulunması ile bir yönetici olarak sahip olduğu yetki arasındaki çelişki ile şekillenen bir çelişkili sınıf konumunda bulunmaktadır. Handan ve Korhan çifti, tıpkı *Bağlılık Aslı*'daki Aslı ve Faruk gibi, kendilerine ev işlerinde yardımcı olan bir kadını da istihdam etmektedirler. Aile hem gelirini ücretli çalışan olarak elde eden, hem de evde ücretli bir kişi çalıştıran bir aile olması bakımından da çelişkili bir durum içindedir.

Handan ve Korhan'ın arkadaşları olan evli çift Şermin ve Aykut da başka türlü bir sınıf konumunu işgal etmektedir. Şermin yazarlık yapmaktadır, ücretli olarak çalışan işçi veya işçi çalıştıran bir sermaye sahibi konumunda değildir. Aykut ise bilişim alanında serbest çalışan bir tasarımcıdır. Küçük burjuvazi, klasik anlamıyla kendi hesabına çalışan ve işçi çalıştırmayan esnaf ve zanaatkârları kapsamaktadır (Marx, 1998, s. 358). Bu tanımdaki özellikleri taşıyan, dolayısıyla emek sömürsü yapmayan, kendi emeği ile ürettiğini doğrudan satarak gelirini sağlayan kişiler olarak Aykut ve Şermin'in sınıf konumu, bu anlamıyla ara sınıf/küçük burjuvaziye benzemektedir. Yine de Aykut, bir işverene bağlı olarak çalışmasa da güvencesiz ve geçici süreli olarak ücret karşılığında çalışan biri olarak aynı zamanda işçi konumuna benzer bir sınıfsal konum işgal etmektedir. Bu bakımdan Aykut'un da çelişkili bir sınıf konumunda bulunduğu söylenebilir. Şermin ve Aykut'un gündelik yaşamdaki kültürel süreçlerde buldukları toplumsal konum ile sahip oldukları maddi imkânların sınırlılığı birbirleriyle uyumsuz görünmektedir. Akşamları caz konserlerine giden, sanatçıları tanıyan bir aile olan Şermin ve Aykut, maddi bakımdan Korhan'dan daha alt düzeyde imkânlara sahiptir. Kültürel süreçlerde ve gündelik yaşam etkinliklerinde hiyerarşik olarak orta sınıfa atfedilen yaşam tarzı özelliklerine sahip olan bu aile, güvencesizlik ve düzenli gelire sahip olmamak bakımından işçi sınıfının yeni koşullarına daha yakın bir hâldedir. Bu bakımdan da çelişkili bir konumda bulunmaktadır.

Handan ve Korhan'ın hane dışındaki etkinlikleri, maddi alım gücüne sahip olduklarını ve sefalet düzeyinde yaşayanlardan hiyerarşik olarak daha üst bir düzeyde bulduklarını göstermektedir. Handan ve Şermin'in buldukları kafeler tıpkı *Bağlılık Aslı*'da Aslı'nın oturduğu orta



sınıf mekânlarına benzeyen yerlerdir. Arkadaşları olan Nilüfer (Sezin Bozacı) ve Aybars (Serkan Keskin) çiftiyle birlikte yemekten, kızları Aleyna keçi peynirli salata yemek istediğini söyler. Handan ise Aleyna'ya bu seçiminden dolayı tepki gösterir. Handan kızı Aleyna'ya, "adam gibi bir şey yemesini" söyleyerek kendisi de somonlu salata sipariş eder. Belli ki Handan için keçi peyniri kültürel olarak, yönetmenin Barış ile yaptığı söyleşide özellikle üzerine eğilmek istediğini ve kendisinin de ait olduğunu belirttiği sınıfa, yani orta sınıfa (2021, s. 163) değil, alt sınıfa özgü bir imge olarak işlemektedir. Baş'ın da (2022, s. 482-482) belirttiği gibi, filmde yer alan karakterler, yeme-içme pratiklerini kendilerini "halk sınıflarından ayıran" unsurlar olarak görmekte, sahip oldukları kültürel sermaye ile "kendilerini alt sınıflardan ayırttırmakta" ve "tüketim alışkanlıklarıyla oluşturmaya çalıştıkları beğeni tarzlarıyla da üst sınıflara yakınlaşmaya" çalışmaktadır. Handan ve Korhan çiftinin kızları Aleyna ile birlikte yaşadıkları müstakil ev, istedikleri zaman arzu ettikleri şekilde alışveriş yapabilmeleri ve Aleyna'nın piyano dersleri alması gibi birçok unsur göstermektedir ki bu aile, Olgunsoy'un da yaptığı gibi (2022, s. 71), tipik olarak üst-orta sınıf olarak anılan türden bir ailedir.

Ancak gerek ev içinde gerekse sosyal yaşamda sahip oldukları tüm bu imkânlarla ve alt sınıflardan yalıtılmış bir çevrede sürdürdükleri yaşama rağmen, tüm aile fertleri sürüp giden bir huzursuzluk, tatminsizlik ve memnuniyetsizlik içindedir. Korhan'ın, farklı zamanlarda evinde otururken açık bulunan televizyonun karşısında elindeki tabletle ilgilenmesi, Handan'ın amaçsızca alışverişe çıkması, ailenin evde hep birlikte olduğu zamanlarda bile birbirleriyle iletişimsiz hâlleri, bu ailenin yaşamındaki tatsızlığı göstermektedir. Bir gece yan yana yatarlarken Handan Korhan'a, birlikte en son ne zaman güldüklerini hatırlamadığını belirten cümleler kurmaktadır. Aleyna kendisine sunulan imkânlardan çok çabuk sıkılmakta, Korhan sürekli eril bir saldırganlık içinde başka kadınlarla ilişki yaşamaya çalışmakta, Handan ise ne yapacağı konusunda bir türlü karar verememektedir. Ailenin tüm yaşamında bir iletişim kuramama hâli söz konusudur. Tıpkı *Bağlılık Aşlı*'daki Aşlı ve Faruk çifti gibi, Handan ve Korhan çiftinin yaşamında da Önal'ın (2020, s. 50-51) *nihilist savunma* olarak adlandırdığı tavrın özelliklerinden olan, soğuk ve mesafeli bir tavır içinde yaşama hâli göze çarpmaktadır. Bu ailenin yaşamı, *nihilist savunmanın* içeriğini oluşturan amaçsızlık, atalet ve yaşama karşı kayıtsız davranışlarla örülüdür. Aynı şekilde bu ailenin yaşamı, kendileriyle benzer imkânlarla sahip insanların yaşadığı bir çevreyle sınırlı olmakla, Önal'ın (2020, s. 51) beyaz yakalılara atfettiği *hedonist savunma* tavrının

özelliklerinden biri olan diğer insanlardan yalıtılmış bir yaşam biçimine denk düşer. Bu aile, Önal'ın (2020, s. 51) hedonist savunma tavrıyla ilişkili özelliklerden biri olarak ortaya koyduğuna benzer şekilde, kendileri gibi yaşayanlar tarafından sürekli olarak onaylanma ihtiyacı içindedir.

Hem Kaplanoğlu'nun *Bağlılık Ashı* filminin hem de Yüce'nin *Rüzgârda Salınan Nilüfer* filminin karakterleri çelişkili sınıf konumları etrafında düşünüldüğünde, içinde buldukları iletişim kuramama, huzursuzluk ve doyumsuzluk durumlarında sınıfsal konumlarının çelişkili niteliklerinin etkisi olduğu söylenebilir. Tipik olarak üst-orta sınıf konumuna yerleştirilmesine alışık olduğumuz ve yaşam tarzı bakımından hiyerarşik olarak orta tabaka olarak görülebilecek olan bu yaşamların huzursuzluğunda, birçok başka etkenle birlikte sınıfsal konumlarının Wright'ın ortaya koyduğu analitik çerçeveye uygun bir şekilde çelişkili olması da önemli etkenlerden biri olsa gerektir. Çünkü, Önal'ın (2020, s. 49) belirttiği gibi bu beyaz yakalı çalışanlar iyi yetişmiş ve bilgili kişilerdir, ancak bilgileri çoğu kez kapitalist sınıfın sermaye birikimine katkı sağlamak için kullanılır. Bu kişiler sermaye birikimine katkı yapan ücretli çalışanlar olmakla, meslek ve etkinliklerini prestijli bir "kariyer" olarak görmek arasında bir çelişki hâlinde yaşadıkları için (Önal, 2020, s. 24), tatsız, anlam arayışı içinde ve iletişimsiz bir yaşam sürerler. Bu nedenle Önal'ın *nihilist savunma* ya da *hedonist savunma* şeklinde kavramsallaştırdığı tavırları geliştirerek orta sınıflara has yaşam biçimleri olarak tanımlanan pratikler içinde yaşarlar.

## Sonuç

Bu çalışmada, *Bağlılık Ashı* ve *Rüzgârda Salınan Nilüfer* filmleri, toplumsal cinsiyet ekseninde kadının özel ve kamusal alandaki varlığı bakımından, toplumsal sınıf ekseninde ise çelişkili sınıf konumları bağlamında değerlendirilmiştir.

*Bağlılık Ashı* filminde Kaplanoğlu, filmin başından itibaren niyetini belli eden sinema diliyle ve anlamca kapalı-didaktik imgeleriyle kadını özel alanda konumlandırmıştır. Yönetmen, kadının özel alandaki "doğal" yerini ve annelik rollerini istikameti çok belli bir anlatı içinde sistemli şekilde meşrulaştırarak, tüm sinematografik unsurları, anlam bakımından kapalı ve yönlendirici tarafı ağır basan imgeleri ustalıkla kullanmıştır. Film, kadının doğal olanla kadim ilişkisi, bebeğiyle arasındaki doğal bağlılık, orta sınıf çağdaş yaşamın hane dışı alanlarında var olmaya çalışmasının tatsızlığı ve anne olarak konumlanmanın yaşama kattığı hu-

zur anlatısı ile sonuca bağlanmıştır. Ses kuşağının ve müziğin kullanımı, anneliğin sıcaklığını göstermek için renk sıcaklığının ve ışığın bilinçli kullanımı, kamera açıları, senaryoda yer alan diyaloglar ve tüm sinematografik imkânlar ile kadın, doğal olarak ait olduğu varsayılan hane içine, özel alana çekilmiştir. Tarih boyunca cinsiyeti kadın olarak kabul edilen özel alan, yine annelik ve kadınlıkla bezenmiştir. Kadın özel alana yakıştırılmış ve oradaki yerini buldukça da kutsallaştırılmıştır. Hane dışı çalışma yaşamı ve sivil kamusal alan ise erkeğe bırakılmıştır.

Öztürk (2000, s. 19-20), sanat sineması yapan erkek yönetmenlerin "kadını özel alanda kuşattığını", kadın yönetmenlerin ise onu "özgürleştirdiğini" söyler. İncelediği filmler bakımından ortaya koyduğu bu durum, Kaplanoğlu'nun *Bağlılık Aşlı* filmi için daha doğrudan ve kesin olarak geçerlidir. Ancak, bu durumun Yüce'nin *Rüzgarda Salınan Nilüfer* filminde farklılaştığı söylenebilir. Yönetmen, kadının eril söylem ve anlayışın incelikli biçimlerine karşı söylenecek sözünü yok saymaz. Yüce bu filmde, kadının erkekle arasındaki iktidar ve kamusal alanda var olma mücadelelerine eleştirel bir soğukkanlılıkla yaklaşır. Bu tavır, temsil düzeyinde kadının ikincilleştirilmesi ve kamusal alandaki varlığının erkek tarafından hafife alınmasını göstermekle birlikte, kanaatimce buna karşı eleştirel bir tonu içinde barındırır. Bir erkek yönetmen olarak Yüce bu filmde, erkeğin eril söylemini film içinde incelikli olarak ele almış, bu eril söylemi sinema diliyle eleştirmiştir.

Toplumsal sınıf ekseninde ise her iki yönetmenin de üst-orta sınıf olarak konumlandırılan ailelerin yaşamlarındaki tatsızlık, huzursuzluk, anlamsızlık, iletişim kuramama gibi hâllere eleştirel yaklaştıkları görülmüştür. Kaplanoğlu'nun filmde bu yaklaşım, kadının özel alanda konumlandırılması amacıyla bütüncül bir şekilde geliştirilmiş olmanın yanı sıra biçem bakımından daha öznel ve didaktik bir sertliği hissettirmektedir. Yüce'nin filmde ise daha nesnel ve gözetleyen bir üslup hâkimdir.

Her iki filmde de karakterlerin yaşamlarında hâkim olan ve literatürde üst-orta sınıfların yaşamlarında neredeyse tipik şekilde görüldüğü değerlendirilen tatsızlık, huzursuzluk, iletişimsizlik, anlam arayışı gibi durumlar çelişkili sınıf konumlarının ve bu konumlardan kaynaklanan *nihilist savunma* ve *hedonist savunma* mekanizmalarının gölgesinde değerlendirilmiştir. Kaplanoğlu'nun filmde bu değerlendirmeye konu olan sınıfsal eleştiri, toplumsal cinsiyet ekseninde kadının özel alanda konumlandırılmasıyla sonuçlanan yaklaşımla birleşir. Yüce ise toplumsal cinsiyet eksenli temsillerini kadının lehine kurmuş, bunun yanında gö-

zetleyen bir tavırla orta sınıf yaşamların eleştirisini yapmıştır.

Son olarak belirtilmelidir ki, her iki filmdeki kadınların, erkeklerle olan güç ilişkileri bakımından farklı düzey ve biçimlerde, yerleşik kodlardan kurtulamadıkları görülmüştür. Bu durum, toplumsal cinsiyet mücadelelerinin çelişkili sınıf konumlarından bağımsız olarak, incelikli şekilde işlemeye devam ettiğini göstermektedir.

Bu çalışmada toplumsal cinsiyet ve toplumsal sınıf eksenlerinde yapılan sosyolojik değerlendirmenin sınırlarını aşsa da her iki filmde de birbirinin zıttı şekilde yer alan bir politik söylem eksenini yer almaktadır. Bu iki filmin, söz konusu politik söylem eksenini üzerinden mevcut siyasal iktidarın tercih ve politikalarıyla ilişkilendirilerek değerlendirilebileceğini de son söz olarak söylemek gerektir. *Bağlılık Aslı*'da gerek kadının özel alana çekilmesi gerekse toplumsal sınıf temsilleri mevcut siyasi iktidarın politikaları ve görüşleriyle uyumlu şekilde kurulmuştur. Aslı'nın babasının mesleği, yaşamı, mücadelesi ve mevcut hâli üzerinden belirgin olarak Kemalizm ile hesaplaşma şeklinde; Aslı ile Faruk'un yaşamı ve Gülnihal ile ailesinin yaşamı arasındaki karşıtlık üzerinden ise daha az belirgin olarak gündelik yaşama dair bir muhafazakârlık şeklinde hissedilen politik tercihler, günümüzün siyasi iklimiyle ilişkilendirilebilir. *Rüzgârda Salınan Nilüfer*'de ise gerek kadının kamusal alandaki varlığına dair mücadele anlatısı, gerekse orta sınıf yaşamların sinematografik eleştirisi mevcut siyasi iklimin muhafazakâr yapısına karşıt bir üslup ile kurulmuştur. Handan ve Korhan çiftinin evinde televizyondan duyulan toplu konut projesi reklamlarının sesi, Korhan'ın başörtülü sekreter tercih etmesinin gerekçesini "döneme ayak uydurmak" olarak belirtmesi gibi birçok unsur incelenerek bu ekseninde bir değerlendirme yapılması mümkündür.

### **Kaynakça**

- Akbaş, K. (2011). *Avukatlık Mesleğinin Ekonomi Politikası*. Nota Bene.
- Aristoteles. (1993). *Politika* (Çev. M. Tunçay). Remzi.
- Aron, R. (1992). *Sınıf Mücadelesi* (2. Baskı) (Çev. E. Gürsoy). Dergâh.
- Aslan, M. (2019). Sinemada Kadın: Başka Dilde Aşk Filmi Üzerine Bir İnceleme. *Selçuk İletişim*. 12 (1). 199-215.
- Aydemir, Ş. (2019, 20 Eylül). *Tebliğ edilen anne: 'Bağlılık Aslı'* <https://www.gazeteduvar.com.tr/yazarlar/2019/09/20/teblig-edilen-anne-baglilik-asli/> (Son erişim tarihi: 2 Ağustos 2022).

'Bağlılık Aslı' Oscar yolunda. (2019, 25 Ağustos). Erişim Adresi: <https://www.sabah.com.tr/magazin/2019/08/25/baglilik-asli-oscar-yolunda> (Son erişim tarihi: 2 Ağustos 2022).

Barış, J. (2021). *Yeni Türkiye Sinemasında Sınıfsal Görünümler*. Doruk.

Baş, E. (2022). Rüzgarda Salınan Nilüfer Filmini Bourdieu'nün Alan ve Sermaye Kavramları Çerçevesinde Yeniden Okumak. *Süleyman Demirel Üniversitesi Vizyoner Dergisi*, 13 (34), 473-485. DOI: 10.21076/vizyoner.991379

Berktaş, F. (2010). *Tarihin Cinsiyeti* (3. Baskı). Metis.

Bourdieu, P. (2017). *Ayırım: Beğeni Yargısının Toplumsal Eleştirisi* (2. Baskı) (Çev. D. Fırat & G. Berkkurt). Heretik.

Bozkurt, A. & Çiftçi, A. (2016, Ağustos). Hiçbir Şey Yapmazken. *Alt-yazı*, 164. 48-51.

Brown, H. A. (2016). *Marx'ta Toplumsal Cinsiyet ve Aile* (Çev. G. Rastgeldi). Dipnot.

Dacheux, E. (2012). Kamusal Alan: Demokrasinin Anahtar Bir Kavramı (Çev. H. Köse). E. Dacheux (Ed.). *Kamusal Alan*. (s. 13-27). Ayrıntı.

Dahrendorf, R. (1959). *Class and Class Conflict in Industrial Society*. Stanford University.

Fraser, N. (2004). Kamusal Alanı Yeniden Düşünmek: Gerçekte Varolan Demokrasinin Eleştirisine Bir Katkı (Çev. M. Özbek & C. Balcı). M. Özbek (Ed.), *Kamusal Alan*. (s. 103-132). (Özgün eser 1990 tarihli).

Fügan Varol, S. (2016). *Temsil, İdeoloji, Kimlik*. Varlık.

Giddens, A. (1999). İleri Toplumların Sınıf Yapısı: Marksist Yaklaşımın Eleştirisi (Çev. Ö. Baldık). Birey.

Gorz, A. (1993). *Kapitalizm, Sosyalizm, Ekoloji* (Çev. I. Ergüden). Ayrıntı.

Gürel, S. (2019, 23 Eylül). *Bağlılık – Aslı: İdeolojik Yakıştırmalar, Yüzeysel Tümevarımlar*. <https://www.altyazi.net/gozecarpanlar/baglilik-asli-semih-kaplanoglu/> (Son erişim tarihi: 2 Ağustos 2022).

Habermas, J. (2004). Kamusal Alan (Çev. M. Özbek). M. Özbek (Ed.). *Kamusal Alan*. (s. 95-102). Hil. (Özgün eser 1964 tarihli).

Habermas, J. (2015). *Kamusal alanın Yapısal Dönüşümü* (Çev. T. Bora & M. Sancar). (13. Baskı). İletişim. (Özgün eser 1962 tarihlidir).

Hansen, M. (2018). Yirmi Yılın Ardından Negt ve Kluge'nin "Kamusal Alan ve Tecrübe"si: Değişken Karışımlar ve Genişlemiş Alanlar (Çev. M. Özbek). Kluge, A. & Negt O. *Kamusal alan ve Tecrübe*. (s. 17-62). Nota Bene.

Kaplanoğlu, S. (Yönetmen). (2019). *Bağlılık Aslı* [Film]. Türkiye: Kaplan Film & Sinehane.

Karabağ, Ç. (2021). "Büyük bir dönüşümün içinden geçiyoruz, insanlık bir kabuk değiştiriyor gibi geliyor bana..." Seren Yüce'yle Söyleşi. *ViraVerita E-Dergi*, (13), 244-250. Retrieved from <https://dergipark.org.tr/tr/pub/viraverita/issue/62537/938656>

Keyman, E. F., Koyuncu-Lorasdağı, B. (2020). *Sekiz Kentin Hikâyesi: Türkiye'de Yeni Yerellik ve Yeni Orta Sınıflar*. Metis.

Mardin, Ş. (2021). Max Weber Üzerine. M. Weber, *Sosyoloji Yazıları* (s. 11-14). Metis.

Marx, K. (1998). *Artı Değer Teorileri-Birinci Kitap* (Çev. Y. Fincancı). Sol.

Marx, K. (2021a). *Kapital 3. Cilt* (14. Baskı) (Çev. M. Selik & N. Satlıgan). Yordam. (Özgün eser 1867 tarihlidir).

Marx, K. (2021b). *Kapital 2. Cilt* (9. Baskı) (Çev. M. Selik). Yordam. (Özgün eser 1885 tarihlidir).

Marx, K., Engels, F. (2020). *Komünist Manifesto* (3. Baskı) (Çev. T. Bora). İletişim. (Özgün eser 1848 tarihlidir).

Meiksins Wood, E. (2011). *Sınıftan Kaçış: Yeni Hakiki Sosyalizm* (2. Baskı) (Çev. Ş. Alpagut). Yordam.

Olgunsoy, U. C. (2022). Rüzgârda Salınan Nilüfer ve Albüm Filmlerinde Orta Sınıf Eleştirisi. *ARTS: Artuklu Sanat ve Beşeri Bilimler Dergisi*, 0(7), 57-84. DOI: 10.46372/arts.979706

Oscar adayımızı sadece 2681 kişi izledi. (2019, 23 Eylül). Erişim Adresi: <https://www.haberturk.com/oscar-adayimizi-kisi-izledi-2524692> (Son erişim tarihi: 2 Ağustos 2022).

Öğütler, V. S. & Çeğin, G. (2010). *Toplumsal Sınıfların İlişkisel Gerçekliği: Sosyo-Tarihsel Teorinin "Sınıf"la İmtihanı* (2. Baskı). Tan.

Önal, N. E. (2020). *Bilmiyorlar, Ama Yapıyorlar: Beyaz Yakalı Varoluşa Dair Denemeler* (3. Baskı). Yazılama.

- Özbek, M. (2004). Giriş: Kamusal Alanın Sınırları. M. Özbek (Ed.). *Kamusal Alan*. (s. 19-89). Hil.
- Özdemir, B. G. (2017). Türk Sineması'nda Kamusal Alan Özel Alan Karşıtlığında Anlatıda Mekan Ögesinin Kullanımı. *IBAD*. 2(1). 108-118.
- Öztürk, S. R. (2000). *Sinemada Kadın Olmak*. Alan.
- Poulantzas, N. (1976). *Classes in Contemporary Capitalism* (2. Baskı). NLB.
- Ryan, M. & Lenos, M. (2012). *Film Çözümlemesine Giriş* (Çev. E. S. Onat). De Ki.
- Stevenson, N. (2008). *Medya Kültürleri* (Çev. G. Orhon & B. E. Aksoy). Ütopya.
- Sunar, İ. (1986). *Düşün ve Toplum*. Birey ve Toplum.
- Swartz, D. (2018). *Kültür ve İktidar* (4. Baskı) (Çev. E. Gen). İletişim.
- Şimşek, A. (2020). *Yeni Orta Sınıf: Sinik Stratejiler*. Tekin.
- Uca, O. (2016). *Türkiye'de Orta Sınıfın Fotoğrafı: Akışlar ve İlişkiler*. Nota Bene.
- van Leeuwen, T. (2011). Multimodality and Multimodal Research. E. Margolis, & L. Pauwels (Ed.), *The SAGE Handbook of Visual Research Methods* (s. 549-569). SAGE.
- Weber, M. (2021). *Sosyoloji Yazıları* (2. Baskı) (Çev. T. Parla). Metis. (Özgün eser 1946 tarihlidir).
- Wright, E. O. (1997). *Class Counts: Comparative Studies in Class Analyses*. Cambridge University.
- Wright, E. O. (2016). *Sınıflar* (Çev. S. Toral). Nota Bene. (Özgün eser 1985 tarihlidir).
- Yalçınkaya, A. (2011). Yunan Uygarlığı İçinde Polis ve Siyaset. M. A. Ağaoğulları (Ed.), *Socrates'ten Jakobenlere Batı'da Siyasal Düşünceler* (s. 23-90). İletişim.
- Yaşartürk, G. (2018). 2000 Sonrası Türk Sinemasında Değişen Kadın İmgeleri: "Mavi Dalga Filminde Özne Olarak Kadın ve "İkimizin Yerine" Filminde Anlatının Gizemi Olarak Kadın. *TOJDAC*. 8(3). 518-525.
- Yılmaz, Z. (2006). Özel Alan Kamusal Alan Ayrımının Tarihsel Temelleri "Antik Yunan". *KKEFD*. 14. 359-371.

Yurtsever, H. (2016). *Orta Sınıf Efsanesi*. Yordam.

Yüce, S. (Yönetmen). (2016). *Rüzgârda Salınan Nilüfer* [Film]. Türkiye: Motiva Film & Yeni Sinemacılık & Wüste Film.

Yücesan-Özdemir, G. (2021). *Fırtınadaki Arı: Mühendisin Hayatı* (2. Baskı). İmge.

Yüksel, E. (2015). Kadın Yönetmenlerin Filmlerinde Erkeklik Temsilleri ve Şiddet. *Doğu Batı*. 74. 135-151.

Yükselbaba, Ü. (2017). Kadın ve Kamusal Alan: Kadının, Kadın Olarak Var Olma Mücadelesi. Ü. Yükselbaba (Ed.). *Kadın, Kamusal Alan ve Hukuk*. (s. 1-46). Tekin.